العمل المؤسساتي

سجّل النقد مرحلة ثالثة من مراحل تطوّره حينما انتقل من النص إلى القارىء بعد أن كان قد انتقل قبل ذلك من المبدع إلى النص ، وهو في نقلته هذه يكرّس ما كان قد بشّر به من قبل من تحرير النص للقارىء بحيث يغدو منتجاً للنص لا مستهلكا له ، والنصّ عندئذ لا يتحقّق إلا من خلال قارئه بحيث يكون المعنى نتاجا للتفاعل المستمر بين القارىء والنص أو هو نتيجة الحوار بين ثقافة النصّ وثقافة القارىء في آن واحد، وعندها يصبح الدرس النقدي كشفا لهذه العلاقة المتبادلة بين طرفي القراءة : النص والمتلقي متجاوزاً بذلك موقف النقد الجديد الذي يظلّ منكفئا على النص ومتجاوزا كذلك الدراسة النفسية التي تتوقف عند حدود القارىء كذلك..

وإذا كانت بذور هذا الاتجاه النقدي تجاه القارىء برزت في ثنايا أدبيات النقد الفرنسي في كتابات سارتر على سبيل المثال أو في نقد استجابة القارىء عند الأمريكيين ، وإذا كان بإمكاننا أن نلمح شيئاً منها في بعض زوايا نقدنا العربي فإن النقد الحديث مدين للمدرسة الألمانية في تبلور هذا الاتجاه وذلك لما نهضت به هذه المدرسة من عمل مؤسساتي تعاقبت فيه جهود الباحثين وعلى رأسهم العالمان الكبيران أيزر وياوس فظهرت مدرسة متميزة عرفت باسم مدرسة كونستانس.. وجدت أعمالها اهتماما عالميا وأثرت تأثيرا واضحا ؛ وضعت من خلاله الدرس النقدي على أعتاب مرحلة جديدة من مراحله..

وإذا كان ثمة ما ينبغي أن نشير إليه في هذه المقدمة فإنما هو الإشارة إلى العمل المؤسساتي الذي نفتقر إليه كثيرا في عالمنا العربي الذي يبدو فيه

الكتاب والمثقفون وكأنهم يعملون في جزر معزولة عن بعضها بحيث لا نلمس ما يمكن أن يكون تنامياً للفكر أو تقاطعا له ؛ وإنما نجد أنفسنا أمام جهود متوازية تتحرّك وفق اهتمامات وجهود فرديَة تفتقر كثيرا إلى التنسيق كما تفتقر كثيراً إلى التكامل ؛ وتعاني من خلال ذلك كله من التكرار والبدايات المرتبكة والنهايات غير المكتملة..

ولعلّ تلك هي مشكلة النقد العربي الذي لم يتحرك في إطار مؤسساتي منذ بداياته حتى أيامنا هذه ؛ وظلت ملامح التنوير فيه لا تتجاوز جهودا فردية. وشاهدنا على ذلك عمل جليل كنظرية النظم لعبدالقاهر الجرجاني التي جاءت أشبه ما تكون بجملة معترضة في سياق الدرس النقدي والبلاغي العربي ؛ دون أن يحاول الذين لحقوا بعبدالقاهر وأبدوا اعجابهم بما وصل إليه أن يتمّوها ويطوّروها ؛ فعادوا إلى السياق الذي كان قبلها..

إن المدرسة الألمانية ، وهي نموذج للعمل المؤسساتي ، تعلمنا درساً ينبغي أن نعيه جيداً في الكيفية التي ينبغي علينا أن نأخذ بها لنخرج من مأزق الجهود الفردية في درسنا النقدي.

أسرة التحرير

تأنيث القصيدة

قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنوثة الشعرية

عبدالله محمد الغذامي*

* أستاذ النقد والنظرية - كلية الآداب - جامعة الملك سعود/ الرياض

- ١ -

لا أظننا قد تبينا المعنى العميق لكون الفتح الشعري الحديث قد تم على يد امرأة.

ففي عام ١٩٤٧ وقعت الكوليرا في مصر، وهناك في بغداد وقعت (كوليرا) أخرى.

إحداهما مرض قاتل وموت، والأخرى انتفاضة ومشروع إحياء.

هذه مسألة معروفة في تاريخها وتاريخ ما أعقبها من نقاشات ومجادلات ملأت صفحات ديوان العرب الحديث.

والكل يعرف حكاية قصيدة (الكوليرا)[١] لنازك الملائكة وعلاقتها بوباء الكوليرا الذي أصاب مصر عام ١٩٤٧ ثم ما جرى من جدل طويل حول انطلاقة الشعر الحر وبدايته وريادته، مما هو من معروف القول والبحث[٢].

ولكن موضوعنا هنا هو في طرح الأسئلة حول هذه الحادثة الثقافية وارتباطها ارتباطاً مركزياً بنازك الملائكة.

أقصد نازك المرأة الأنثى التي حطمت أهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة وهو عمود الشعر.

هذا هو السؤال الذي لم نتنبه إليه ولم نقف عنده ولم نطرحه على أنفسنا[٣].

فكيف حدث هذا من أنثى، والأنثى في المعتاد الثقافي مجرد كائن تابع

وضعيف وعاجز...؟

ثم ماذا جرى بعد هذا الاغتصاب والانتهاك الجرىء ضد عمودية الفحولة...؟

- ٢ -

الشعر شيطان ذكر ، كما يقول أبو النجم العجلي ــ وهو جمل بازل ـ كما يقول الفرزدق[٤] ـ والجمل البازل هو الفحل المكتمل، وبما إنه كذلك فهو طعام الفحول. والفحول طبقات وأعلى هذه الطبقات هي مقام الرجال الأوائل أهل الكمال والتمام. وكل من جاء بعدهم فهو أقل منهم وتتقلص المنزلة جيلاً بعد جيل حتى ذلك اليوم الذي لا يبقى فيه للاحقين أي مزية أو فضل على سابقيهم لأن الأول ما ترك للآخر شيئاً منذ أن أكل الفحول الجمل البازل وراح الشعر كله والمعنى كله إلى بطن الشاعر الأول، فحل الفحول.

وليس للأنثى بوصفها كائناً ناقصاً أي نصيب من لحم الجمل أو من همسات شيطان الشعر، فالجمل ذكر منحاز إلى جنسه من الذكور والشيطان لا يجالس إلا الفحول لأنه ذكر وليس أنثى. ولذا صارت العبقرية الإبداعية تسمى (فحولة) وليس في الإبداع (أنوثة)، وإذا ما ظهرت امرأة واحدة نادرة وقالت بعض شعر فلابد لها أن تستفحل ويشهد لها أحد الفحول مؤكدا فحوليتها وعدم أنوثيتها لكي تدخل على طرف صفحات ديوان العرب وتتوارى تحت عمود الفحولة، هذا ما جرى للخنساء[٥]، وهو مثال واحد يتيم لم يتكرر في ثقافة الشعر على مدى لا يقل عن خمسة عشر قرناً.

هذا هو المشهد الثقافي الذي يطغى على ذاكرة الثقافة قبل ظهور نازك

الملائكة في عام ١٩٤٧.

ومن هنا فإن ظهور هذه المرأة في هذا الوقت ليس بالشيءالعادي وليس بالشيء الطبيعي - إذا فسرنا مفهوم الطبيعي بناء على المعطى الثقافي وليس المعطى الفطري -.

والوقائع تؤكد أن الحدث لم يكن عاديا. وهذا أمر نستطيع استكشافه من خلال ردود الفعل على مشروع نازك الملائكة. وقد جاءت الردود بوصفها بعض أدوات الفحولة في الدفاع عن ثقافة الفحول وأخذت بالتسلسل التالي:

أ - كان أول رد فعل مضاد وأبرزه هو إنكار الأولوية على نازك، وقد كتبت بحوث كثيرة ودراسات متعددة، كتبها رجال فحول ينكرون عليها الأولوية وينفون عنها الريادة ويؤكدون أن قصيدة الكوليرا لم تكن القصيدة الأولى في اختراق نظام عمود الشعر وعروضه المذكر، وينسبون ذلك إلى رجال سابقين عليها أو معاصرين لها.

المهم عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الريادة، بمعنى أن الفحولة لا يكسرها إلا فحل، أما الأنثى فليس لها إلا أن تكون تابعة لا رائدة وعاجزة لا قادرة وتظل الأنثى أنثى وليس لها مكان في فنون الفحول[٦].

ب - كانت هذه واحدة من أدوات الفحولة في مكافحة تلك الآفة المؤنثة، ولعل الثقافة بحسها المذكر لم تكن على ثقة تامة من نجاح خطتها الأولى في إنكار أولوية هذه المرأة المدعوة بنازك الملائكة فأتبعت الثقافة متمثلة برجالها الفحول هجومها على هذه الأنثى بحيلة أخرى، وجرى القول بأن قصيدة الكوليرا ليست قصيدة حرة وأنها - فحسب - نوع من أنواع الموشحات.

وهذه حيلة خبيثة قال بها أحد المستشرقين[٧] مانحاً خدماته للدفاع عن فحولة الضاد.

ولو نجحت هذه الحيلة فستكون الريادة حينئذ من نصيب أحد الفحول

وتحديداً بدر شاكر السياب وسيجري طرد المرأة عن هذا الشرف المذكر.

جـ - وتاتي الحيلة الثالثة في الدعوى التي تقول إن قصيدة نازك الملائكة (الكوليرا) ليست سوى تغيير عروضي، وهذا أمر لا يعبأ به، والأهم هو التغيير الفني، وهذا في زعمهم لم يحدث إلا بعد سنة من نشر الكوليرا أي في عام ١٩٤٨ في قصائد مثل (في السوق القديم) للسياب و(الخيط المشدود لشجرة السرو) و(الأفعوان) لنازك[٨].

وهذا مسعى يهدف إلى زحزحة الحدث وتحييد مفعوله ونقله من فعل التكسير الحسي لعمود الشعر المتمثل بقصيدة الكوليرا إلى التغيير الفني الذي يغفل مسألة التكسير ورمزيتها.

إنها محاولة لمداراة المعنى العميق لحادثة كسر عمود الفحولة على يد أنثى، وبالتالي فهو حفاظ على ماء وجه الفحولة وتستر على حادثة الانتهاك، وإلغاء هذه الواقعة من الذاكرة بواسطة تهوين أمرها وسلب المعنى الدال منها. وبذا لن تكون المرأة سوى واحدة من آخرين أسهموا في تغيير مضامين الشعر، وكلهم رجال يفعلون فعل الرجال وهي تفعل فعلهم كشأن جدتها الخنساء مع فحول زمانها.

د - ثم أخيراً يأتينا فحل آخر أحس أن الدفاعات الأولى كلها لم تكن كافية لحماية الفحولة والثقافة الذكورية فلعب لعبة متمادية في دهائها فراح يعطي نازك الملائكة الحق في الشاعرية ولكنه ينكر عليها تجرؤها على التنظير للحركة الشعرية. ويروح يسخر من أفكارها النقدية ومن رؤاها الفكرية ويقرعها تقريعاً لاذعاً على كل رأي رأته أو قول قالت به أو قاعدة أسندت إليها أو قانون اكتشفته، وكأنه يقول لها مالك ومال شغل الرجاجيل[٩].

وأن تكون المرأة شاعرة فهذا أهون على الفحولة من أن تكون منظرة وناقدة وصاحبة رأي وفكر ونظرية.

هذه دفاعات أربعة لا يعجزنا أن نلاحظ البنية العسكرية فيها، فهي

تماثل الخطوط العسكرية من خط دفاع أول ثم ثان إلى رابع، وكل خط يكون أكثر تحصيناً وأقوى احتياطاً من سابقه. والفكر العسكري بوصفه أبلغ أنواع الفحولة وأشدها ذكورية هو ما يدير دائرة الحوار الذي هو علمي في ظاهره ولكنه في جوهره ليس سوى خطاب فحولي استنهض ذاته وحكحك أدواته وأسنة أقلامه لمكافحة هذه الأنثى المتجرأة على سلطان الفحولة وعمودها الراسخ.

- ٣ -

ماذا فعلت نازك الملائكة بعمود الفحولة...؟

في ظاهر الأمر لم تكن المسألة سوى تغيير عروضي تجريبي، هذا ما يبدو على سطح قصيدة الكوليرا المنشورة في أواخر عام ١٩٤٧.

ولقد تعامل الدارسون مع هذا المستوى السطحي التجريبي وانطلقت الدراسات تحوم حول هذا الأساس العروضي والفني الخالص، وكأن المسألة مسألة تجديد أدبي شعري لا أكثر. ولقد أسهمت نازك الملائكة نفسها بتغذية هذا المنطلق الفني الصرف، ربما لأنها لم تكن تعي أبعاد فعلتها وخطورة ما أقدمت عليه، بسبب هيمنة النسق الثقافي، الذي هو نسق ذكوري عليها، وتطبعها بشروط هذا النسق المذكر وخضوعها لذهنيته.

ولربما أنها كانت تعي أبعاد فعلتها فتظاهرت بعكس ذلك وأوحت للفحول أنها ليست سوى شاعرة حديثة تسعى إلى تجديد ديوان العرب ومد يد مؤنثة تعاضد الفحول في مسعاهم التطويري. وهذه لعبة - لا أشك - أن المرأة المثقفة لجأت إليها دائماً، لتحتمي بها وهذا ما تكشف عنه إحدى رسائل مي زيادة إلى باحثة البادية حيث نقرأ قولها: (أسيادنا الرجال.. أقول "أسيادنا" مراعاة بل تحفظاً من أن ينقل حديثنا إليهما

فيظنوا أن النساء يتآمرن عليهم.. فكلمة "أسيادنا" تخمد نار غضبهم.. إني رأيتهم يطربون لتصريحنا بأنهم ظلمة مستبدون)[١٠].

هذا قناع ثقافي وَقائي تستعمله المرأة لكي تعبر ذلك الطريق الطويل الشائك وسط امبراطورية الفحولة. ويبدو أن نازك الملائكة قد تدرعت بهذا الوقاء لكي تتمكن من حماية مشروعها من غضبة فحولية مدمرة.

لكن ما أقدمت عليه نازك لم يكن مجرد تغيير فني، ولو كان كذلك لتساوى عملها مع أعمال كثيرة جاء بها تاريخ الأدب وسجلت أدوارها التغييرة في حدود الشرط الفني لا أكثر.

إن عمل نازك مشروعاً أنثوياً من أجل تأنيث القصيدة. وهذا لم يكن ليتم لو لم تعمد - أولاً - إلى تهشيم العمود الشعري، وهو عمود مذكر، عمود الفحولة.

ولقد أقدمت على ذلك ببصيرة تعي حدودها وتعرف حقوقها فأخذت نصف بحور الشعر. والنصف دائماً هو نصيب الأنثى. ولذا فإن نازك لم تطمع بما هو ليس حقاً لها.

أخذت ثمانية بحور هي الرجز والكامل والرمل والمتقارب والمتدارك والهزج، ومعها السريع والوافر. وتركت الثمانية الأخرى.

وفي هذا الأخذ والترك علامات واضحة على مشروع التأنيث، فالمأخوذ هو النصف، والنصف هو نصيب الأنثى.

كما أن البحور الثمانية المختارة تحمل سمات الأنوثة. من حيث كونها قابلة للتمدد والتقلص كشأن الجسد المؤنث الذي هو جسد مرن يزداد وينقص حسب الشرط الحيوي في تولد الحياة فيه وتمددها من داخله وانبثاقها منه، ثم يعود فيتقلص وتستمر فيه سمة قبوله للزيادة والنقص وقدرته على (النزف) دون أن يفقد حياته. وهذه صفة تتوفر في البحور الثمانية المختارة فهي بحور تقبل الزيادة والنقصان والتمدد والتقلص والتكرر عبر التصرف بالتفعيلة الواحدة زيادة ونقصاً. هي واحدة متكررة

كحالة الجسد المؤنث إذ تنبثق منه أجساد وأجساد تتكرر.

كما أن هذه البحور الثمانية هي بحور شعبية متواضعة وقريبة، فهي من الناس وللناسَ، فيها البساطة والليونة والخفة.

أما البحور الأخرى كالطويل والمديد والمنسرح وغيرها، فهي بحور الفحول. فيها سمات الفحولة وجهوريتها وصلابتها، وفيها من الجسد المذكر كونه لا يقبل التمدد والتقلص وكونه عموداً صلباً راسخاً لا ينزف ولا ينتفخ.

ولقد حاول الشعراء الرجال إدخال البحور المذكرة إلى القصيدة الحديثة فلم يفلحوا في ذلك، فالقصيدة الحديثة تابى التذكر وهي في صدد التأنث.

وممن حاولوا ذلك السياب وأدونيس وقبلهما أبوحديد وطه حسين(١١).

ولقد أكثرت نازك من الحديث عن هذه القسمة، وتكلمت بشغف واضح عن البحور الصافية، أي البحور المؤنثة. في مقابل الأوزان غير الصافية، الأوزان المشوبة بالتسلط والرسمية والعمودية. تلك التي يقوم عليها عمود الفحولة والنظام الأبوي الصارم(١٢).

إن نازك الملائكة في عملها هذا تتصدى لتكسير العمود والنسق الذهني المذكر الذي يقوم عليه الشعر، وتفعل هذا مستعينة بالنصف المؤنث من بحور العروض. وبواسطة هذا النصف الضعيف تواجه النصف القوي وتتصدى له وتقاومه. وتنجح أخيراً في ترسيخ البحور المؤنثة، نصف العروض، وتكسر العمود الكامل الذي فقد نصفه المذكر، وفتحت بذلك باباً عريضاً سيتسنى للقصيدة الحديثة أن تدخل عبره وتشرع في التأنث بعد أن انعتقت من عمود الفحولة الصارم.

لهذا واجهت نازك الملائكة كل أصناف المعارضات والاعتراضات من ممثلي الفحولة الثقافية لأنها امرأة تصدت للعمود وتولت تكسيره عمداً وعن سابق إصرار. ولم تكتف بكتابة الشعر وتجريب أوزان العروض، بل

أشفعت ذلك بالتنظير والتخطيط والتفكير والتدبير، ومارست الأمر والنهي والجهر بالرأي والجرأة في المواجهة. وهذه كلها صفات لم تكن معروفة عن الأنثى في ذاكرة ثقافة الرجاجيل.

- ٤ -

ظهرت القصيدة المؤنثة في عام ٤٧ و٤٨ وظهرت معها حيرة ثقافية حرجة حول تسمية هذه الوليدة الشاذة. فهي مولود مؤنث ولا شك، غير أن الثقافة لما تزل تفكر حسب النسق الذكوري، ولذا جاءت المسميات كلها مذكرة.

وهاهي نازك، حاضنة الوليدة، تبادر إلى منح طفلتها اسماً ذكورياً، فتسميها (الشعر الحر)[١٣] دون أن تلاحظ انصياعها لشروط الثقافة المذكرة - وقد أظهرت نازك في مقامات عديدة خضوعها لشروط النسق الثقافي المذكر وقد أشرت إلى ذرك في كتابي عن المرأة واللغة ص٢٠ -.

ولكن نازك أشارت في أحد المواقع إلى صفة تنم عن التأنيث حينما وصفت القصيدة الجديدة بأنها شعر الشطر الواحد، وكأنها تقول إنه شعر النصف وشعر البعض، وهو النصف والبعض المهمش في الثقافة العمودية ذات النسق الجسدي المتكامل عضلياً وشكلياً بواسطة اعتمادها على شطرين صارمين في تكوينهما الثابت والذي لا يقبل الزيادة أو التقلص على عكس شعر الشطر الواحد ذي الصفة المؤنثة في قابليته للزيادة والتقلص[١٤].

وجاءت خالدة سعيد غافلة عن أنثوية الحركة فأطلقت مسمى (حركة الشعر الجديد) على هذا النوع الشعري[١٥].

هذا ما فعلته الإناث فما بالك بما يفعله فحول الثقافة حيث نجد عندهم

أنواعاً من المسميات المذكرة، فالنويهي يتردد بين عدد من الأسماء كالمرسل والمنطلق، ويَفضل الأخير(١٦). وغالي شكري يسميها بـ (حركة الشعر الحديث)(١٧). مختلفاً مع خالدة سعيد في الصفة، فحسب.

وهذه كلها محاولات لتحويل الوليدة الأنثى إلى كائن مذكر.

غير أنِ مشروع التأنيث قد بدأ فعلاً وأخذت الأنوثة الشعرية تشق مسارها وتتغلغل بالتدريج البطيء في ضمير الثقافة.

وجاء الشاعر صلاح عبدالصبور حاملاً هذا الحس في مكنون شعوره ولعله لم يع ذلك ولكنه بكل تأكيد كان مدفوعاً بهذا الحس الدقيق الخفي والذي بسببه راح عبدالصبور في عام ١٩٦١ يعلن شكوكه وارتيابه من لعبة التسوية فكتب يقول:

(كثيراً ما يكون الاسم ظالماً لمسماه، أو ملقياً عليه ظلالاً من الشبهات وخاصة إذا كان هذا الاسم وصفاً، لأن الصفة عندئذ تستدعي نقيضها، كما يستدعي البياض ذكر السواد. وعندئذ تلتمع المقارنة ولا ينال الاسم رضا سامعيه إلا إذا اتضحت المناقضة أيما اتضاح وثبتت أشكالها وألوانها)(١٨).

اكتشف صلاح عبدالصبور التناقض والظلم والحيف في تسمية القصيدة الجديدة. فالانثى تحمل اسم ذكر وفي هذا تناقض وظلم.

وراح صلاح عبدالصبور يدعو إلى تعديل مصطلح (الشعر الحديث) ونادى بأعلى صوته قائلاً:

(حبذا لو أسعفنا ناقد بكلمة أخرى)

وكم هو لافت للنظر أن استخدم عبدالصبور صيغة مؤنثة فطالب بـ (كلمة أخرى) بصيغة التانيث ولم يطلب (مصطلحاً آخر) بصيغة التذكير. فالمقام مقام تأنيث ـ ولا شك.

ولا يفوتنا أن نشير إلى الحس المرهف والثاقب عند صلاح عبدالصبور إذ أحس بالحاجة إلى (كلمة أخرى) وإن كان شعوره لما يزل

ملتبسا بشروط الثقافة الذكورية إذ إنه كان يدعو إلى تجنب كلمة (حديث) لكي لا تتصادم مع مصطلح (قديم) وتتناقض معه.

ولقد اضطربت بصيرة الشاعر هنا وتداخلت العوامل الثقافية عنده فتغلبت شروط الفحولة على احتياجات الأنوثة فلم تبصر عيناه ما كان الحس يوحي به من ضرورة تأنيث القصيدة وضرورة البحث عن تسمية مؤنثة لا مجرد تسمية لا تتناقض فيما بين قديم الشعر وحديثه.

ومهما يكن من اختلاط في الرؤية هنا فإن دعوة عبدالصبور قد فتحت باب التسمية فجاءت الكلمة المؤنثة.

جاءت الكلمة المؤنثة..

ولكنها ولدت ولادة قيصرية إكراهية. كرهاً على كره.

حدث هذا بعد أشهر قليلة من ظهور نداء صلاح عبدالصبور ومطالبته بابتكار (كلمة أخرى) تصلح لتسمية القصيدة الجديدة.

جاء ناقد رجل. وهذا هو مطلب عبدالصبور الذي تمنى (ناقداً) ولم يقل (ناقدة).

جاء هذا الرجل من السودان طاوياً في نفسه النوايا الطيبة، لكن طيبات النوايا تتوه وسط ضواغط النسق الثقافي المهيمن فيأتي الجواب مؤنثاً لكنه متلبس بالتذكير تلبساً يصل إلى حد طاغ من القمعية والتدجين.

وهذا عز الدين الأمين يخرج علينا في مطلع عام ١٩٦٢ مستجيباً لنداء عبدالصبور بعد شهور من صدور النداء فيلتقط خيطاً واهياً من كلام الشاعر ويحوله إلى كرة صوفية متماسكة النسيج. هذا فعل الناقد الرجل مع اقتراح الشاعر المرهف.

لاحظ الناقد كلمة صلاح عبدالصبور حينما أشار إلى أن (التفعيلة هي المصطلح النغمي الذي يستطيع أن يلتقي عنده الشاعر والناقد)[١٩].

لاحظها فقرر الالتقاء بوصفه ناقداً مع قائل الكلمة الشاعر وأطلق عز

الدين الأمين الاقتراح الاستلهامي فسماها (شعر التفعيلة)[٢٠].

هكذا جاء الاسم مطابقاً للمسمى فارتفع التناقض وحصلت الوليدة على اسم مؤنث يتطابق مع أنوثتها وذلك بعد خمس عشرة سنة من ميلادها.

ولقد ظلت تحمل اسماً مذكراً منذ أن ولدت عام ١٩٤٧ وظلت في متاهة الحيرة وتلاعب التسميات حتى سخر الله لها رجلاً يسميها في مطلع عام ١٩٦٢ ويهب لها اسمها المؤنث.

ولكنه حين سماها أصر على أن يعمدها، ويالها من فرحة ما تمت.

إنه يسميها ويعترف بوجودها ولكنه يحتقرها ويكرهها كشأن الفحول الجاهليين الذين إذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم، كما ورد في الكتاب العزيز.

إنه يسميها شعر التفعيلة وهو بهذا يستجيب لدواعي تأنيث القصيدة فالشعر المذكر في أصله يؤول إلى أنوثة بواسطة الكلمة المؤنثة. ولكنه يروح فيقول إن هذا هو عمود القصيدة الحديثة[٢١]. وكأنه بهذا يعيد هذه البنت ذات الخمسة عشر عاما إلى بيت الطاعة، بيت عمود الشعر.

لقد كافحت القصيدة هذه من أجل تكسير قيود العمود، ولكن هذا الناقد يصر على تعميدها مرة أخرى حيث تصدى لربطها بالعمود وحاول إحكام هذا الرباط وتوثيقها من داخله.

وبعد أن أحكم الوثاق عليها وقيدها بالعمود راح يسخر منها ويقلل من قيمتها. أجل أليست أنثى ناقصة قاصرة..!

إنه يراها طفولة شعرية وعودة إلى الأصل البدائي للشعر ـ ما قبل التطور والنضج[٢٢].

ومن ثم فإنه من الضروري وضعها تحت حراسة العمود وملاحظة الناقد الرجل.

إنه يدرك السمة الأنثوية لهذا الشعر الحديث واستخدم كلمة (الأم) والقصيدة (الأم)[٢٣] مثلما سماها بمسمى مؤنث، وتماثل مع عبدالصبور

في الإحساس بأنوثة هذا الشعر. غير أن اكتشاف الأب الفحل أن المولود أنثى لا يزيده إلا تجهماً وتكبراً واستضعافاً لهذه الكائنة وتحقيراً لها.

هذا ناتج عن الاختلاط الشديد في ضمير الثقافة فيما بين عناصر الفحولة وعناصر التانيث، والغلبة طبعاً للتذكير بما إنه النسق المهيمن. ولذا ضاع الصفاء وضاعت التفعيلات الصافية وصارت في زعم الناقد الرجل طفولة إبداعية وبدائية ساذجة بدلاً من أن تكون اختراقاً إبداعياً إعجازياً وانتصاراً مجازياً للقيم المستضعفة والهامشية.

ولذا فإن الفحولة تجند نفسها أخيراً عبر محاولة يائسة وأخيرة حينما تصدى أحد النقاد الرجال وواجه الوليدة المؤنثة بآخر رصاصة في جعبة الثقافة المذكرة، حدث هذا بعد سبع سنوات من ظهور التسمية المؤنثة وجاء الاقتراع يدعو إلى تسمية مذكرة وعمودية هي (شعر العمود المطور)[٢٤]. إنه حفيد من أحفاد الأب الوالد الخليل بن أحمد فهو لذا شعر مذكر وهو عمود متجذر وليست قصيدة حرة كما أنها ليست بنت نازك الملائكة وبالتالي فهي ليست أنثى. إنه ولد ابن فحل وسليل الرجال، وهو مطور وليس جديداً.

على أن وصف الناقد لعموده هذا بأنه (مطور) يحيل إلى مسعى الثقافة نحو إنكار فكرة الاختراق الأنثوي لعمود الفحولة ويسلب عن العملية فكرة التغيير والتكسير وتحطيم الأساس الذكوري (العمودي) للإبداع.

وبما إنه (عمود مطور) فهو ليس سوى سليل للأب القديم.

تلك كانت آخر المحاولات، ولكنها محاولة لم تفلح في تغيير مسار التاريخ ولم تجد لها نصيراً. فالتأنيث قد بلغ مداه وتمكنت الأنوثة من قصيدة التفعيلة.

- ٦ -

لقد حاولت الثقافة المذكرة التصدي ومواجهة الانتفاضة المؤنثة،

وبذلت جهوداً جبارة على أيدي الفحول من رجال النقد وحراس الثقافة، غير أن التاريخ كتب حبكة أخرى مختلفة وقال (كلمة أخرى) غير كلمة الناقد والناقدين الفحول.

لقد تأنثت القصيدة حقاً وفعلاً.

ولننظر في دواوين الشعر منذ عام ١٩٤٧ حتى يومنا هذا حيث نرى قصيدة التفعيلة، بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية، تطغى على وجه ديوان العرب الجديد.

ومن الواضح أن القصيدة التفعيلية قد ولدت أنثى في حضن ماما نازك. ونصوص (الكوليرا) و(الخيط المشدود إلى شجرة السرو) و(ثلاث مراث لأمي)[٢٥] كانت الانطلاقة الأولى في مشروع التانيث الذي صار بها وبعدها علامة إبداعية في شعر نازك الملائكة.

وإن كان الأمر جلياً ومحسوماً منذ البدء عند نازك، فإنه لم يحدث لدى بدر شاكر السياب إلا بعد تدرج بطيء وغير هين.

فلقد جاءت قصيدته الأولى (هل كان حباً) لتأخذ بنظام التفعيلة، غير أنها حافظت على عمود الشعر الذكوري في لغته وصياغاته وفي ذهنيته ونسقه القولي. ولم تظهر بوادر التانيث عند السياب إلا بعد ذلك بعام كامل، فجاءت قصيدته (في السوق القديم) مزيجاً من الذكورية والأنوثة، واحتاج الأمر إلى بضع سنوات لكي تجيء (أنشودة المطر) و(المومس العمياء)[٢٦] حيث يأخذ التأنيث موقعه الجوهري في ضمير النص ونسقه. وهذا ما يحتاج منا إلى وقفة خاصة تستجلي أمره وتتابع تطوراته وانتشاره، في مبحث آخر يأتي، إن شاء الله.

الهوامش

١ ـ نازك الملائكة: شظايا ورماد، ١٣٦ ـ دار العودة، بيروت ١٩٧١.

٢ ـ كثيرون كتبوا في ذلك ولي دور مع هؤلاء، انظر عبدالله الغذامي: الصوت القديم الجديد ـ دراسات عن الجذور العربية لموسيقى الشعر الحر ـ ص ٢٤ ـ ٤٩ دار الأرض، الرياض ١٤١٢ هت.

٣ ـ استثني من ذلك إشارة إحسان عباس في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) ص ١٨ عالم المعرفة. الكويت ١٩٧٨ وهو هناك يفسر أسباب ثورة الشعر الحر على يد نازك الملائكة بشيئين الأول هو في ولع المرأة بالبدعة (الموضة...؟) والثاني في إتقان نازك الملائكة للعروض مما جعلها تجرب إمكانات هذا العروض، وهو يقيس ذلك على ابتكار الأندلسيين للموشحات بسبب ولعهم وحبهم للعروض حسب تعليل الدكتور عباس ـ ص ١٩ وهذا عنده ضرب من (هواية ممتعة) دافعها الإحساس بالثقة أمام ألاعيب الأوزان والأعاريض وكأني به قد نظر إلى المسألة على أنها (لعبة) تلعبها نازك الملائكة. ولهذا لم يلتفت إلى البعد الثقافي الرمزي للحادثة وهو ما تسعى هذه الورقة إلى تأسيسه.

٤ ـ أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب ٢٤ المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق ١٣٠٨هـ (تصوير دار المسيرة، بيروت ١٩٧٨).

٥ ـ ابن قتيبة: الشعر والشعراء ١٩٧ طبعة برين. لايدن ١٩٠٤ (تصوير دار صادر. بيروت دت).

٦ ـ كثيرون فعلوا ذلك منهم يوسف عز الدين: انظر كتابه: في الأدب العربي الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٣ وهناك اخرون كثر قالوا بذلك. ولقد وقفت على ذلك كله في: الصوت القديم الجديد ٢٤ ـ ٤٩.

٧ ـ هو صامويل موريه في كتابه: Modern Arabic Poietry 204 Brill. Leiden 1977.

ولقد تمت ترجمة الكتاب إلى العربية قام بها سعد مصلوح وشفيع السيد. دار الفكر العربي. القاهرة ١٩٨٦. على أن موريه مسبوق إلى هذه الفكرة، وممن سيقوه مصطفى جمال الدين في كتابه (الإيقاع في الشعر العربي) ص ١٥٥ وما بعدها. مطبعة النعمان. النجف الأشرف ١٩.

٨ ـ عبدالله الغذامي: الصوت القديم الجديد ٤٣.

٩ ـ هو محمد النويهي، انظر كتابه قضية الشعر الجديد ٢٤٩. مكتبة الخانجي. القاهرة ١٩٧١.

١٠ ـ مي زيادة: الأعمال الكاملة ١/١٥٥ جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبري. مؤسسة نوفل بيروت ١٩٨٢.

١١ ـ مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي ١٨٦ ـ ٢٠٠.

١٢ ـ عن البحور الصافية وغيرها، انظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ٥٣ ـ ٧٩، مكتبة النهضة. بغداد ١٩٦٢.

١٣ ـ السابق.

١٤ ـ السابق ٥٩.

١٥ ـ خالدة سعيد: البحث عن الجذور ٧٢ ـ دار مجلة شعر. بيروت ١٩٦٠.

١٦ ـ النويهي: قضية الشعر الجديد ٤٥٤.

١٧ ـ غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين ٧. دار المعارف. القاهرة ١٩٦٨.

١٨ ـ صلاح عبدالصبور: مجلة المجلة. ديسمبر ١٩٦١ (نقلا عن عز الدين الأمين ١٠٦).

١٩ ـ السابق.

٢٠ ـ عز الدين الأمين: نظرية الفن المتجدد ١٠٨. دار المعارف بمصر ١٩٧١ (ط٢).

٢١ ـ السابق ١٠٨.

٢٢ ـ السابق ٨٧.

٢٣ ـ السابق ١١٩ ـ ١٢٠.

٢٤ ـ عبدالواحد لؤلؤة: مجلة شعر عدد ٤٣ صيف ١٩٦٩ ص ٦٦.

٢٥ ـ عن الكوليرا والخيط المشدود انظر (شظايا ورماد) ١٣٦ ـ ١٨٥ وعن (ثلاث مرات) انظر (قرارة الموجة) ١١٥ ـ ١٢٨ دار الكاتب العربي. القاهرة ١٩٥٧.

٢٦ ـ انظر ديوان السياب جـ١، ٢١، ١٠١، ٤٧٤، ٥٠٩ دار العودة، بيروت ١٩٧١.



في "مقروئية" الشعر الحديث

حمّادي صمود

يقول محمود درويش في حديثه عن الشعر في ديوانه أوراق الزيتون:

قصائدنا، بلا لون
بلا طعم.. بلا صوت!
إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيْت!
وإن لم يفهم "البسطا" معانيها
فأولى أن نذريها
ونخلد نحنُ.. للصّمت!!

ويقول في ديوانه أرى ما أريد في نصّه المطوّل مأساة النرجس ملهاة الفضّة:

لكنّ فينا من أثينا
ما يجعل البحرَ القديمَ نشيدَنا
ونشيدُنا حجرٌ يحكّ الشّمس فينا
حجرٌ يشع غموضنا. أقْصى الوضوح هو الغموضُ.

بين هذين التصورين وعلى امتداد ربع قرن كان سعي الشاعر إلى القصيدة "الحقيقية" و"النهائية" وكانت مجاهدته للوقوف على مآتى الشعر ومنابعه الأولى وبين هذين القطبين تحرّكت مغامرة الكتابة من نصّ أخرجته اللحظة التاريخية الحرجة من إهابه وأنسته جوهره وما به يتقوّم ودفعت به مجنّحاً بالتصور في غمرة الفعل ولهيب المعركة لا يأبه إلا بما يحوّل طاقة الفعل فيه إلى عمل ويعطيه القدرة على تبديد الظلمة التي تلفّ النّاس والكون سبيله إلى ذلك أن يكون ميسوراً يخاطب أحاسيس النّاس وعواطفهم ويحرّك انفعالاتهم لأنّه قريب من أفهامهم قرب الكلام الدائر في مخاطباتهم، إلى نصّ واعٍ بكيانه عارف بما يبني حداثته ويرسمه في دائرة كتابة حلمها الأبدي أن تقترب من مطلق لا يفتأ ينفلت كلّما اقتربت منه ومدارات بكر تكاشف فيها لحظة البدايات فيسكنها طموح النصوص المؤسسة التي تعيد صياغة النشأة والتكوين بردّ اللغة إلى زمن ما قبل الذاكرة قبل أن تترتب الكلمات على الأشياء فتنغرس الكتابة في استحالة اللحظة الأولى وغربة المنفرط الخارج عن كلّ نظام والغامض المتولّد عن قتل المعنى وإقصاء الدّلالات الأليفة.

وبين هذين القطبين أيضا في هذه التجربة وفي غيرها من التجارب طلعت صنوف الحرج من تجربة الشعر الحديث في بعض نماذجها المتأخرة على وجه الخصوص وعبّر كثير من أصدقاء محمود درويش ورفاقه عن قلقهم إزاء هذا التحول في تجربته الشعرية من الثورة السياسية إلى الثورة الجمالية مستغربين منه مقايضة الوطن بالقصيدة وعبّر غيرهم عن الاستيحاش من أشعار تنهج في القول نهجاً لم يألفه وتنبني في أساسها على الخفاء وإقصاء المعنى وقطع الأواصر مع المرجعية والعالم لتتحوّل اللغة فيها إلى مرجع يكتفي بذاته ولا يحتاج إلى موجود من خارجه. ولم يقتصر هذا الموقف على القراء العاديين، فصلة هؤلاء بالشعر صلة غير متأكّدة وإنما عبّر عنه قرّاء من الذين توطدت

صلتهم بالشعر وداخلت وجدانهم منه نصوص كثيرة وعن ذلك برزت مسألة "الغموض" كواحدة من أبرز القضايا النقدية في التعامل مع هذه التجربة ومحطة من محطات التوتر الكبرى التي قد يخرج فيها الخطاب عن رصانته ويتحول إلى سجال ومناظرة وتراشق بالتهم لا طائل من ورائه.

فقد رأينا منذ طلائع الشعر الحديث من تذرّع بمسألة الغموض لمهاجمة مشروع التحديث والوقوف في وجه أصحابه والتشنيع عليهم والصاق التهم بهم خوفاً على موروث أدبي وطريقة في كتابة الشعر نشأت عليها أذواقهم وتخلّجت بوجدانهم وعلى ايقاعها تكوّنت أحاسيسهم لذلك رفضوا التغيير ورفضوا تبديل ما أدمنوا عليه ومنهم من أغمض عينيه عن واقع الأمر إمعاناً في الرفض والتصدي، وهؤلاء لا يعتد بهم في قضية الحال لأنهم يصدرون عن مواقع ايديولوجية واضحة ومن أي الأبواب دخلوا إلى هذه التجربة انتهوا إلى الهجوم والمعارضة.

وقد صادفنا في ما قرأنا عن هذه المسألة مواقف مقنعة وخطابات مدسوسة ظاهرها وقوف إلى جانب التجربة وتدعيم لمسارها وباطنها أحكام سلطوية ترسم للشعر حدوداً يقف عندها وتمنحه رُخصاً وجوازات في طرائق التعبير عن المعنى مطلوب ألاّ يبتعد عنها ويسرف في الاجتهاد فيها من منطلق الايمان بسلطة القديم وضرورة الرجوع إليها والنسج على منوالها والوقوع في دائرة أصولها الجامعة ولذلك كان أقصى ما يرخّص لهذا الشعر من منطق هؤلاء أن يذهب إلى المعنى من طريق غير مباشرة وأن يصرف الأساليب على ما أقرته البلاغة القديمة حتى لا يضيع المعنى وإن خفي واحتجنا لايجاده إلى الغوص عليه.

لكن وجدنا إلى هذا وذاك من يطرح سؤال الغموض أو سؤال القراءة وهو مؤمن بتجربة هذا الشعر فاهم للخطاب الباني له معتنق لجلّ الأطروحات الرائجة في أدبيات الحداثة المكتوبة بالعربية والمكتوبة بلغات

أجنبية عارف بالمدارات التي يرسم بها الشعراء تجاربهم بمنجاة عن الإخبار وحمل الخطاب المفهومي المفسّر للوجود رافضين "اتخاذ الشعر واسطة لاقامة صلات منطقية أو عقلية أو مذهبية بين الشاعر والانسان من جهة والعالم وأشيائه من جهة ثانية".

فهل يكفي للردّ على هؤلاء أن نقول ما قاله أدونيس: "كل خلاّق غامض بالنسبة إلى معظم معاصريه (...) وبهذا يمكن أن نسمّي المعاصرة حجاباً بين الخلاقين والقراء... الغموض قناع يخفي به القارىء ضعف ثقافته وقصورها واصراره على تفهّم ما تغيّر بذهنيّة لم تتغيّر.

أو أن نقول ما قالت خالدة سعيد:

"القارىء كسول أعني القارىء العربي خاصّة كسول ينام على حرير الأمجاد والكشوف الماضية يرفع شعار "القناعة كنز" واستراح عن طلب المغامرة في المجهول والمصيري، ترعبه فكرة العودة إلى البدء إلى البراءة ".

هذا التباين الواضح بين ردّ فعل قارىء هذا النوع من الشّعر ومبدعه أو المؤمن به المنتصر له أسباب تقع وراء التصوّر والانتماء لابدّ من دراستها دراسة متأنية ومن أبرز تلك الأسباب الاختلاف بين موقع المبدع وموقع القارىء ولئن كان موقع المبدع معروفا لدينا لإفاضة المبدعين في الخطاب المصاحب لعملية الابداع المفسّر لحلمها وطموحها فانّ موقع القاىء والقراءة يحتاج إلى شيء من التفصيل يعيننا على فهم مآتي الحرج في موقف المتقبل من الشعر وربّما أيضاً كشف لنا السبيل التي بها نقلص من حجم الفجوة الواقعة بين النص ومتلقيه.

في علاقة القارىء بالنص

إن الحديث عن هذه المسألة يؤدي حتماً إلى ضرورة الكشف عن

العلاقات القائمة بين القارىء والنص والصلات التي ينسجها مع تجارب سابقيه أو المعاصرين له في سبيل مزيد من الوعي بظروف واقعه ومعرفة ذاته في ظروفها التاريخية وسياقها المعرفي لأن غاية كلّ قراءة إنما هي معرفة الأنا وتطوير وعيها عن طريق اكتشاف الآخرين والتوغل في تجاربهم من النصوص التي ينسجونها.

وأدبيات القراءة اليوم كثيرة والمحاولات التي سعت إلى الوقوف على أسرار هذا الفعل الباني لمغامرة الانسان في الاستكشاف والإكتشاف والمعرفة والوجود متعددة تعدد ما تقوم عليه من أنساق فلسفية ومواقف فكرية وبحسب المضمار الذي تجري فيه استعمالها لهذا الفعل من أن يكون فهماً في الدرجة الأولى واحاطة بالمتكشف الواقع في السطح إلى أن يكون غوصاً على المستوى العميق المضمر وبناء بالتأويل لشتات المكوّنات والمعطيات الموجودة في ذلك القاع.

ومهما كان الموقع الذي يتحرك منه المتعامل مع النص فإنه ينبغي النظر في ما يحتاج إليه ذلك التعامل من مقدمات وما يقوم عليه من خطة تجعل العملية ممكنة وتبين عن الآليات والمراحل التي يقطعها الفعل من لحظة اتخاذ قرار القيام به إلى أن يتجسّم بالفعل وقد امتلأ بما غنمه من رحلته داخل النص.

وأولى تلك المقدّمات وأبرزها أن القارىء إذ يقرأ النصّ إنما ينخرط في عملية تواصل بينه وبين صاحب النص بواسطة الرسالة اللغوية الواقعة بينهما وهذه العملية تقوم في جوهرها على تكامل تحوّلين يقعان على مضمون الرسالة أولهما خروج المضمون أو التجربة المعنية إلى بناء صوري بعملية تركيب الرموز أو "تشفيرها" ثم "ترجمة" ذلك البناء الصوري إلى المضمون المحيل عليه بعملية فك الارتباط وتحليل التركيب ورد البناء إلى المكونات الأولى.

والسمة الغالبة على علاقة القارىء بالنص هي وجود فجوة بين

الطرفين الأساسيين في عملية التواصل ومأتى الفجوة قد يكون زمانياً تاريخياً إذا اختلف زمن القراءة عن زمن الكتابة وقد يكون مذهبياً إذا كان صاحب النص يصدر عن تصوّر يختلف عن تصوّر القارىء وقد تنشأ تلك الفجوة من خصوصية التجربة التي ينسجها المؤلف بنصه أو يبني نصه انطلاقاً منها.

وعملية القراءة بما توظف من وسائل وتسترفد من آليات ليست إلا محاولة لتذليل المسافة و" تجسير" تلك الفجوة حتى يمتد الحبل بين الطرفين ويتراجع الانقطاع الحاصل من المنطلق من وضع الرمز والعلامة دليلاً على التجربة ومسلكاً إليها. ومن هنا لم تكن الآليات اللغوية المختلفة والنظريات البلاغية بأصولها وفروعها إلا وسيلة في حوزة القارىء لتجاوز الفجوة والقدرة على تقريب الشقة بين منطلق النص ومنتهاه.

وتجسير الفجوة بالقراءة والسعي إلى ردم الخندق الفاصل بين صاحب النص وقارىء النص لا يعني البتة أنها محاولة للوصول إلى معنى وحيد أساسي وضعه كاتب النص في نصه يسعى القارىء بالجهد المذكور إلى الوقوف عليه باعتباره حقيقة النص ومعناه. فلقد انتبه علماء اللغة منذ زمن بعيد إلى أن عملية الفك في النصوص بصفة عامة وفي النصوص ذات الطاقة الدلالية المتعاظمة كالنصوص الأدبية لا تستعيد عملية التركيب بحذافيرها ولا تطابقها فالرسالة المضمنة معرضة لتحويرات هامة عند عملية التفكيك لاسيما إذا كانت البنية اللغوية مشكلة تثير عدة معان وتولد الالتباس أي تعدد الامكان في الفهم وقبول النص لأكثر من معنى.

ولا شك أن القراءة لا ينحصر دورها في تجاوز الالتباس وتأويل المشكل في مستوى اللفظ أو مستوى الجملة وإنما دورها الحقيقي الدخول في عوالم النص باعتباره المولد الأكبر لتعدد المعنى واختلاف

وجوه التأويل لأن النص نقطة تقاطع ومحل التقاء مكوّنات تتضافر لتنشئه نسيجاً من الأحداث والأشخاص والمؤسسات والوقائع والأفكار ومن هنا أصبح علم الدلالة في معناه الشامل محور التفسير والتأويل وجماعه.

وقد أبرز علم التأويل والدراسات العديدة في موضوع القراءة مسألتين أساسيتين عند حديثهم عن أداء النص المعني واستفادوا منهما فائدة واضحة عندما حاولوا إرساء نظرياتهم في القراءة والتأويل. أولى تلك المسائل الطريقة المخصوصة التي ينتهجها النص في أداء المعنى وهي طريقة تقوم على ثنائية ضدية هي ثنائية الإظهار/الإضمار فالنص لا يظهر معنى إلى ليخفي آخر ومن هنا أمكن الحديث عن المعنى المزدوج أو تعدد المعنى والتلازم بين طرفي الثنائية نابع من طاقة المفردات والتعابير على أداء أكثر من معنى في السياق الواحد.

أما المسألة الثانية المترتبة عن تلازم الاظهار والاضمار في هندسة النص فهي ضرورة النظر في الأثر الذي يخلفه تعدد امكانات الفهم في القارىء ومن ثم في عملية القراءة باعتبارها هي التي تعنينا في ما نحن بصدده لاسيما والمقرر في الاذهان اليوم أنه يستحيل الحديث عن معنى بمعزل عن القارىء إذ لا وجود للمعنى إلا في إطار نظام من العلاقات.

ولمّا كان المعنى مفرداً يحمل في ذاته بذور التعدد بانصهاره في بوتقة النص وانخراطه في نظام العلاقات الجديد الناشىء عن تضافر العناصر وتلاحمها. أصبح اخراجه من دائرة التعدد أمراً لا مناص منه لتحقيق الفهم إذْ يقتضي الفهم الخروج من حالة الحيرة والتردد الناجمتين عن الاشكال والالتباس إلى حالة القرار الذي ينتصر لمعنى على معنى ويعلّق اللفظ أو النص على معنى يختاره. وقد ألحّ علماء التأويل والمهتمون بمسائل القراءة على ذلك وأشاروا في ما أشاروا إليه إلى أن كل نص إنما يقوم على مستويين هما "المقول" والقصد أي مستوى ما أراد

صاحب النص أن يقول وما أنجز بالفعل والانتقال من مستوى إلى مستوى أمر يستدعي كثيرا من الجهد والمعرفة والصنعة والقارىء هو الذي يحقق هذا الانتقال عندما يقرر اختيار فهم للنص والوقوف عنده وإذا عمقنا النظر في هذه المسألة انتهينا إلى أن القارىء هو الذي يتحمل مسؤولية المعنى لأنه هو الذي يختار من بين الامكانات المتعددة التي يوفرها النص امكانية تبدو له أكثرها قدرة على الاحاطة به واستقطاب المعاني الجزئية المتناثرة في فضائه ولذلك اعتبرت القراءة هذا الوجه بناء للمعنى وتوليداً له لا تعيينا له أو كشفاً فليس المعنى شيئاً مطروحاً في النص نطلب من القارىء الوقوف عليه؛ وإنما هو شيء يبنى من وقوع نص القارىء على النّص؛ وهذا يعني أن المعنى في الشعر ليس كياناً ثابتاً ظاهراً يكتشفه القارىء من أول صلة له بالنص وإنما هو جماع معان كامنة في النص يُظهر القارىء أحدها فيخفي بذلك سائرها لأن كل اختيار يقوم على إقصاء فالميل إلى معنى وطريقة في الفهم يقوم على إقصاء معانٍ أخرى وطرقٍ غيرها ممكنة وهذا معنى قولهم إن القارىء حامل المعنى لا النص.

ولكن كل هذا الذي ذكرنا وهو قليل من كثير تطفح به أدبيات القراءة والتأويل إنما يحتاج في جوهره إلى شيء أساسي هو الفهم باعتباره الاطار الذي لا يمكن أن تطرح خارجه مسألة القراءة والتأويل فالقارىء لا يمكنه أن يفعل أي شيء بدون هذه المقدمة الضرورية لأنه يجتهد في بناء فهمه للنص بناء استدلالياً يستغل فيه مسألة الفهم في صورتها التامة وعلى هذا الأساس عد الفهم فرضية بحث لا مفر من الانطلاق منها لبناء القراءة والتأويل على الارضية المشتركة بينهما وهي اللغة أو العلامات اللغوية الدالة.

ومن ثم يتجلى التعالق بين القراءة/التأويل واللغة والفهم فهو ثالوث تمثل القراءة/التأويل فيه موضوع البحث واللغة مادته والفهم فرضيته

حتى لا مجال للحديث عن القراءة أو التأويل إلا على أساس تحقق الفهم.

وليس الفهم كما قد يتبادر إلى الذهن استعادة لمعنى أودعه صاحبه في النص فيفضي إليه المتقبل من قراءة النص وتدبر بنياته فهذا لا يعدو أن يكون تصوراً مبسطاً لعملية الفهم وإنما الفهم المقصود هو الذي منطلقه الحيرة والتردد في البدء فاتخاذ القرار. فكل قارىء تعتريه إزاء النص حيرة مأتاها قبوله آفاقاً من المعاني مختلفة يقف القارىء في مفترقها في لحظة اكتشاف لنص واقع في مهب الدّلالات لا يستطيع أن يقاوم زحم المعاني وإصراره ولكنه سرعان ما يدعوه داعي الاختيار والعرفان إلى اتخاذ القرار باختيار مسلك دون بقية المسالك يجري فيه المعنى ويقرر السير فيه دون سائر المسالك ويبدو هذا أوضح ما يبدو في أصناف المجازات والأساليب المعدولة عن النمط العادي في أداء المعنى فالقارىء مضطر في كل مرة يجد نفسه أمام امكانات مختلفة لانتاج المعنى وتوليده إلى اتخاذ قرار والتدخل بصفة حاسمة من موقف نقدي نير لفائدة معنى ووجهة في الفهم دون أخرى.

ومن منطلق ثنائية التردد وأخذ القرار نفهم مدى مساهمة القارىء في توليد المعنى وبنائه وتحمل مسؤوليته فهو المسؤول عن القرار الذي يتخذه والوجهة التي ينتصر لها. هكذا تتأكد ضرورة الفهم فرضية لكل قراءة أو تأويل. فالفهم هو الواسطة بين طرفين بين اللغة والتأويل والقارىء يقف أمام كيان لغوي هو كيان النص فيفككه ويتدبره وينتهي به ذلك إلى الفهم فاذا انتهى إلى فهم واستقر عليه أمكنه الشروع في إجلاء معالم ذلك الفهم وملامحه بالتأويل وإعادة البناء.

إذن إن كل قراءة للنص تسعى إلى فهمه ويمثل ذلك السعي حرصا على تذليل المسافة الفاصلة بين القارىء والنص وذلك بربط العلاقة بين الطرفين ومد الجسور الموصلة إلى نقطة انطلاق النص ونشأته. ولكن كيف يتم الفهم أو كيف يختار القارىء فهما دون فهم عندما ينتقل من

لحظة التردد والحيرة التي ذكرنا إلى لحظة الحسم واتخاذ القرار؟

هنا تبدو العملية في غاية التعقد فقد أبرزت العلوم العرفانية المهتمة بقضايا الاكتساب وقضايا المعرفة أن الذهن العاقل أو المتفهم إنما يفهم انطلاقا من منظومة من المبادىء والآراء المسبقة المختزنة عنده مما سمّوه "بالفهم القبلي" فكل قارىء يقرأ بفهم قبلي خاص به يمثل عالمه ومنظومة معارفه وآرائه وتصوراته. وقد يبدو الأمر متناقضا إذ الفهم هو ما يحصل في الذهن إثر القراءة أي ما يحصل ولما يكنْ قبل الشروع في استكشاف عوالم النص بينما تشير القبيلة إلى وقوع شيء سابق عن فعل القراءة مما قد يفهم منه أن معنى النص قائم في ذهن القارىء قبل أن يقرأه.

وليس التعارض إلا صورياً خارجياً فالمقصود أن القارىء بحوزته نص يقوم على جملة المبادىء والآراء الحاضرة التي استقرت عن تجربة كاملة من القراءة والتخزين وانطباع المنوالات والنماذج وهو حين يقبل على فهم النص يوظف نصه فتصبح عملية التناص قادحاً للمعنى الكامن في ثنايا فكره ويكون النص هكذا كامناً بصفة قبلية ضمنية في ذهن القارىء والقراءة لا تزيد على أن تخرجه إلى الوجود أي أنها تقدح الشرارة التي تبعثه من وضع الكمون إلى وضع الفعل، فالفهم القبلي هو ضرب من الاستعداد الموجود في ذهن القارىء للتوجه نحو فهم ما قبل اكتشاف النص والانطلاق في قراءاته وهذا يبين بالعمق كيف أن المعنى الذي يختاره القارىء للنص إنما هو بالأساس معناه؛ وأن عملية القراءة لا تعدو أن تكون تدجيناً للنص واستدعاء له حتى يدخل دائرة المعارف التي يحملها قارئه فيتعقله ويتدبره إذ يعقله برباط مبادئه وتصوراته ويسلبه وجوده بامتصاصه ورسمه في دائرة اطمئنانه ومعارفه.

ولم يجد العلماء بالقراءة والتأويل صعوبة في تحديد مآتي هذا القسم

القبلي فربطوه بما سمّوه "الذاكرة النفعية" أو العملية واعتبروا أنها ذاكرة الأحداث الخاصة المتعقة بباعث الرسالة أو متقبلها وقالوا انها يمكن أن تتشكل في هيئة نظام ثقافي بأكمله وتعين هذه الذاكرة قارىء النص على تحقيق الفهم بما تمده به من أفكار مختزنة ومبادىء موجهة لعملية القراءة ومبلورة لفهم دون فهم؛ وبذلك يمثل مفهوم الذاكرة العملية مساعداً نتبيّن من خلاله العوامل التي تجعل القارىء يتجه إلى فهم معين للنص دون غيره من سائر الأفهام الممكنة؛ وبذلك تمثل ثنائية "الذاكرة النفعية" والفهم القبلي منطلق القارىء في بحثه عن فهم للنص ولكن كيف يتحول ما هو ذاكرة وفهم قبلي إلى فهم "بعدي" موجود بالفعل؟

لا مناص من أن نؤكد في المنطلق أن الخروج من الحيرة والتردد إلى الحسم والتقرير معناه القيام بعملية اختزال ما في النص من امكانيات بردّ المتعدد إلى الواحد والمعنى الجمع إلى المفرد فكل قراءة/تأويل إنما هي تقليص وذهاب بالمعنى من منطق الكثرة إلى منطق القلة ورد للمنفتح الذي تذهب النفس في تأويله كل مذهب إلى متعين محدد يصبح القطب الذي يدور عليه النص وتلتف حوله مختلف مكوناته وهو ما أشرنا إليه بقولنا الفهم الحاصل بالفعل ولا يتسنى للقارىء المؤوّل أن ينتقل من حال إلى حال إلا بسنة في القراءة معلومة.. تقوم على جملة من الضوابط توجه فهمه للنص نحو الوجهة المرادة أي لابد له من شبكة قراءة يطبقها على النص ليقلّص مما فيه من تعدد وثراء ويترجم ما فيه من رموز وأساليب في القول بحسب ما تسمح به تلك الشبكة فبها يستطيع القارىء أن يصطفي من التعدد إمكاناً واحداً في الفهم وبدون تلك الشبكة وما فيها من انتظام وضوابط منهجية يعتمدها القارىء في تهدّيه إلى المعنى والفهم المراد لا يحصل الانتقال من الفهم القبلي الحاصل بالقوة إلى الفهم الفعلي وهكذا إذا كانت القراءة/التأويل ترجمة للنص من فكر كاتبه إلى فكر قارئه كانت شبكة القراءة نظام القواعد

الذي يحكم عملية الترجمة ويوجهها نحو الغاية التي يطلبها القارىء المؤوّل. وقد أفاض التأويل والقراءة في الكيفيات التي يجري حسبها القارىء أو المؤوّل شبكة القراءة على النص وروّجوا في أدبياتهم مفهوماً من أهم المفاهيم التي انبنى عليها الفكر النقدي الحديث بل الحداثي جملة وهو مفهوم الاختيار وبينوا كيف يصل القارىء إلى الفهم الذي يبنيه انطلاقاً من فهمه الماقبلي وذاكرته العملية وبما يتوسّل به من آليات كشبكة القراءة وهو في ذلك إنما يختار من النصوص بعض أجزائها خدمة لذلك الفهم وتأكيداً للوجهة التي اختارها دون سواها كما حدّدوا المقاييس المتحكمة في ذلك الاختيار من المذهب الذي يصدر عنه القارىء أو المؤوّل إلى مقتضيات شبكة القراءة التي ينسجها للتعامل مع النص والاندساس في شعابه وهنا استطردوا إلى قضية تعتبر في باب القراءة أهم القضايا وهي قدرة خط الارتكاز المختار منطلقاً لاعادة بناء المعنى في النص على الاحاطة بأهم ما في النص بحيث أنه يستقطب أغلب العناصر المكونة له ولا يهمل منها إلا النزر اليسير وهكذا تقاس درجة النجاعة في خط الارتكاز المختار ودرجة نجاعة القراءة ومصداقيتها بما تضمن من قدرة على استيعاب أغلب ما في النص من مظاهر بحيث ينضم الجزء إلى الجزء في تجانس يولّد خطاً مسترسلاً من بداية النص إلى نهايته أي يولد نسقاً من الأجزاء المتضامّة المترابطة.

ونصل هنا إلى قضية فكرية هامة تتجاوز القراءة في حد ذاتها إلى نظرية بناء الأنساق جملة فكل نسق مهما أوتى من قدرة على التفسير والتأويل واقع بين طرفين: ما دونه وما يتجاوزه، فالنسق لابد أن يهمل عناصر لا يستقطبها ولا يستطيع أن يوفّر لها مكانا في بنائه وتلك العناصر قد تكون ثانوية لا تمثل في الظاهرة المدروسة نقطة ارتكاز رئيسية والنسق أيضاً يهمل عناصر أخرى تبقى مستعصية على الانسجام لأن قدرته التفسيرية وسلطانه التأويلي لم يصل إلى الدرجة التي يستطيع

بها أن يفسر كل شيء ولذلك فأحسن القراءة ما كانت الرواسب التي لا يستغلها القارىء لأنها لا تستحين لمقياس المذهب وشبكة القراءة قليلة لا أهمية لها.

ويؤكد بعض المهتمين بالقراءة ان القراءة الجيدة أو النافعة هي التي تختار نقطة ارتكاز تضم أكثر ما يمكن من العناصر وتكون الرواسب في أقل درجة ممكنة فالوقوف على قراءة تحيط بكل شيء في النص أمر مستحيل.

تلك هي بعض مظاهر الرحلة التي يقطعها القارىء بين طرفين هما النص الموصوف والنَص الواصف أو نصّ المنطلق ونصّ المنتهي. ولا شك في أن هذه الرحلة ليست مرسومة في خطية نسقية تتقدم دائماً باتجاه النهاية وإنما هي ارتداد جيئة وذهاباً بين النصين بغية تجلية الفهم وتعميقه وما قام به القارىء إنما كان ممكناً لما في النص المقروء من قابلية لأن تعاد قراءته وتعاد كتابته بحيث اننا نجد أنفسنا في كل مرة ننتج فيها قراءة بإزاء نصين هما الأثر المكتوب نفسه وأثر ثان مختلف عنه.

تلك هي بعض آليات القراءة ومظاهرها ومقاصدها يسيطر عليها السعي الأبدي إلى الفهم والدخول في عوالم الآخر في سبيل تحقيق الوجود والفوز بلذة التملك فالفهم امتلاك للمعنى وبامتلاك المعنى يمتلك القارىء طاقة وقدرة تمكنانه من تحقيق وجوده ويحضرنا في هذا الصدد قول الفيلسوف الفرنسي بول ريكور أحد أقطاب التأويلية في العصور الحديثة:

"التفكير هو تملّك الجهد الذي نبذله لنكون عبر آثار نشهد بذلك الجهد المبذول والرغبة التي تسكننا".

وهكذا نتبين الصلة العميقة بين الفهم وبين تحقيق الذات الفاهمة وجودها.

هكذا يبدو القارىء في كل الأحوال سلطة بانية (instance structurante) لمعنى وباحثة في النص وبه عن المكنون المستتر الموجود فيه أو فيها همّها الانسراب من العلامة إلى الحياة ومن الحيرة إلى المعرفة وليست مغامرة القراءة إلاّ اختزالا للنص واحتواء له واستدراجا إلى سطلة شروطها ودائرة اطمئنانها ومعارفها لتتملّكه وتحل فيه محل منشئه لتعيش على سبيل المشابهة والوهم فعل الخلق في فعل القراءة.

فهي سلطة لا تستطيع أن تستغنى عن المعنى وعن المرور من العلامة إلى ما تشير إليه أو يدرك منها بانية للامارات والمظاهر التي تؤكد نقطة الارتكاز التي عليها تقيم صرح بنائها سواء كان موقعها موقع تفسير أو موقع تأويل التي عليها تقيم صرح بنائها سواء كان موقعها موقع تفسير أو موقع تأويل لأن النص المؤوّل لا مناص له من ان يشتق من النص المؤوّل ويبني على نظامه.

إنها سلطة التعقّل والدلالة والنظام والمسؤولية بينما سلطة المبدع هي سلطة الهدم والهذيان (instance délirante) لا تحتفل بصورة القائم الجاهز ولا يهمّها المعنى الموجود المنتهي وإنما هي بحث لاهث وراء المتستّر اللامنكشف واللامعقول الذي يندسّ في تخوم هشة الحدود هي رحلة في مسالك التيه والغربة ومغامرة الابحار في مجاهل الأقاليم بحث عمّا لا يدرك، عن اللاشيء الممعن في العدم هي دفع للنصّ إلى أرض بكر فيها كل شيء ينشأ ويموت مع البنية الطالعة وكل بنية منذورة إلى الموت والفناء. إنها سلطة الانفراط واللانظام والمنفرد في القتامة والوحشة.

فجوهر المشكل كما حاولنا أن نبيّن نابع من الاختلاف الجوهري بين الموقعين وقضيّة موقف المتلقي من الشعر الحديث وحرجه من غموضه وانغلاقه لها صلة بالتعارف الكائن بين ماهية الشعر ووظيفته بين الموقع

النطلوجي والموقع السوسيولوجي فالمبدع يبحث عن جوهر الشعر ويحاول أن يقترب من مآتيه ويقف على أصل انبعاثه والقارىء يبحث فيه عن أثر ويترسم وظيفة أو هو يبحث عن مناسبة تعقد الصلة بين نظام نص الكاتب ونظام نصّه ويحرك فهمه الماقبلي وذاكرته النفعية لتقول معنىً وتشتق نصاً من نصّ.

والقارىء من أي موقع تحرك يهمه المعنى ويهمه تأويل العلامة وإدراك ما وضعت لتدل عليه والقراءة بحكم أنها نص على نص وثان على أول لا يمكن أن تخرج من هذه الدائرة ولا تستطيع أن تواجه التفسير بانتفاء المعنى إلا إذا أقصت التفسير ونفته.

لهذا السبب تبدو لنا دعوة الشعراء الجدد إلى ضرورة خلق قارىء جديد لا يقرأ هذا الشعر بذائقة قديمة على أهميتها دعوة نظرية يصعب التأكد من جدواها ذلك أننا وإن آمنَا بضرورة التغير والتبدل في مراسم القراءة ومحاولة الدخول في نصوص الشعر الحديث بحساسية العصر وثقافته حتى يحصل الانسجام بين العمليتين فانه من الصعب أن نتصور قارئاً، في الظروف الراهنة على الأقل، يمكنه أن يتعامل مع هذا الشعر دون أن تقف بينه وبين النص مسألة المعنى ودلالة ما يبينه من علامات لأن ذاكرة اللغة وإن أمكن اقصاؤها في النصوص الإبداعية التي تريد أن تكون نصوصاً فواتح أولى يتيمة لا تقتفي أثراً ولا تسترشد بسابق فالأمر صعب في النصوص الثواني إلا إذا كان التعامل يقع عن طريق غير طريق اللغة والخطاب.

فكيف يتسنى " تجسير" هذه الفجوة ؟

أوّل ما يتحتّم القيام به لتقليص الهوّة بين نصّ الشعر الحديث ومتلقّيه تجاوز مقولة الغموض في مختلف الصّيغ التي وردت عليها في النّقد

العربي الحديث لأنها تبقى في تصوّر أصحابها العام دون الشروط الدنيا المطلوبة في التعامل مع هذا القبيل من الشعر ولأنها تذهب في فهم المعنى وطرائق انبنائه مذهباً أفرزته البلاغة القديمة لنصوص تختلف اختلافاً جوهرياً عن النصوص الحديثة من جهة طموح الكتابة الذي يسكنها. فمقولة الغموص تستدعي في الاستعمال مقابلة الوضوح والوضوح حقل من المعاني المنتمية إلى أصل جامع ونقطة إرتكاز هامة في البلاغة القديمة هو سلطان البيان ومتى وقعنا في إسار هذه الدائرة لزمنا عن ذلك أن نسلّم بكلّ الفرضيات والمصادرات التي تبنيه وفي مقدمتها القول بسبق الوجود على اللغة والمعنى على العلامة وما يترتب عن ذلك من تصوّرات سبق لنا أن حللنا بعضها كاعتبار سعي الانسان باللغة كشفاً ورفعاً للنقاب عن معان جاهزة سابقة لكنها خفية مستورة وأنّ الفعل الابداعي في أبهى تجلياته لا يكتشف شيئاً وإنما يكشف ويرفع النقاب ولا يبني معنًى إلا على معنى اخراجه من حال الكمون والترقب. وتتسع دائرة التأثير البياني لتحيط بكل مقومات النظرية الأدبية. والنظر إلى التجربة الجديدة من هذه الزاوية يؤول إلى مصادرتها مهما كانت استعدادات المتعامل معها لمناصرتها والوقوف بجانبها. إن النصوص الجادة التي نقرأها اليوم في الخطاب النقدي في مسألة الغموض نصوص لا نشك في وقوف أصحابها إلى جانب هذه التجربة أمّا من جهة الالتزام الأدبي والابداعي كما هو الشأن مع الباحث الجليل عز الدين اسماعيل؛ وأما من جهة الالتزام بمقولات الفكر الحر النقدي في الثقافة والسياسة كما هو الشأن مع المفكر الكبير محمود أمين العالم؛ وإما من جهة الالتزام الأكاديمي الرصين كما هو الشأن مع الباحث المعروف محمد الهادي الطرابلسي. ولكننا متى حاولنا الوقوف على ما يحرّك هذه

النصوص في طرحها للمسألة وجدناها جميعاً تؤول إلى تصور لانتاج المعنى في النص هو من أوّل ما تتبرأ منه وترغب عنه الكتابة الجديدة وهي تنتظر من النص ما لا يستطيع أن يفي به وليس في مشروعه أن يفي به بل إن كيانه يقوم على ما يخيب ذلك الانتظار ويعصف بالتوقّع الماثل في ذهن كلّ قارىء لم يفهم طموح هذه التجربة ولم يدرك عمق الكسر الذي تحدثه في فعل الكتابة والخلخلة المستمرة التي تمارسها على كل مستقر ثابت في الأذهان والأذواق.

لا جدال في الحاجة إلى بلاغة جديدة ومراسم في القراءة جديدة ولا مجال لتجسير الفجوة إن لم نغيّر بصفة جذرية إحساسنا بالأشياء والعالم ولم نفهم ما يؤجج في هذه المغامرة عنفوانها ولا يتيسّر ذلك مادمنا نطلب من النص الاطمئنان وهو مقدود من عوالم الرّعب والحيرة والجاهز المنتهي وهو مرسوم في جوهر الناقص والبحث اللاهث وراء طموح لا يتبيّن معالمه ولا يقدر على نحت قسامته.

لذلك أصبح من اللازم تجاوز منطق الوضوح والغموض وتجاوز كل الأطروحات البلاغية في طرائق الأدب في تصريف اللغة وتجاوز الاعتقاد بأن المجاز والطرق المعدولة في القول كافية لخلق نص أدبي أو لوصف النص الذي تنتجه تجربة الشعر عندنا.

ومن الأكيد أن مفهوماً كمفهوم "المقرونية" يكون أنسب في الحديث عن مسألة التلقي في هذه التجربة لأنه يشير إلى الامكان والقدرة والقابلية أكثر مما يشير إلى الأمور الجاهزة الحاصلة؛ فليست المقرونية انكشاف معنى مركزي في النص إليه ترد بقية الأجزاء في تصوّر يربط اللفظ بالمعنى ربطاً مباشراً ويعتبر اللغة واسطة توصل إلى المعنى. إنها قابلية في النص للقراءة والقراءات وانفتاح له على متعدد المعاني

ومختلف التأويل أو إن شئنا إمكانية أن يكون النص إليافا من المعنى مستقلة بعضها عن بعض لا تنتج بالضرورة نظاما يعقد بينها وإنما هي في النص جزائر بين كل جزيرة وجزيرة برزخ لا يستطيع النص قطعه لأنه في فترة البحث والنشأة لا يدرك ذاته ولا يتبين مسالك مغامرته ولا تنبني الألواح والمشاهد المكونة له على وتيرة واحدة لأنها لا تأتي لصاحبها على النسق نفسه والسهولة نفسها. إن النص الشعري الحديث تجمع نصوص بعضها أكثر ألقا ونصاعة من بعض لأن الشاعر استطاع أن يذهب في مكاشفة تلك المنطقة بما لم يستطعه في غيرها ولذلك ترى النص توترا بين المكتمل والناقص بين ما بلغت فيه التجربة أوجها وما لم يستطع لانغلاق سبل الابداع فيه على صاحب النص أن يصل إلى مرتبة الفقرة أو النص المجاور له ثم إنك اليوم تجد النص الشعري مراوحة واضحة بين مبدع يدفع النص إلى مجاهل التجريب ومناطق الموت والخطر المحدق ومبدع يستيقظ داخله قارىء يردّ النص إلى السهل الأليف من الايقاعات وطرائق تأليف المعنى وهذا شأن عجيب في تجارب الشعر الحديث ومدخل من مداخل الدراسة لم نر من سلكه فبحث في النص من جهة أن صاحبه مبدع كاتب ومن جهة أنه أيضا قارىء مندرج في مراسم تقبّل وشروط قراءة تتصارع داخله مع حلم الانعتاق والحرية لتردّه إلى مناطق الألفة والطمأنينة وإلى ما نشأ عليه من ضروب الإيقاع وتذوّق النصوص إن المقرونية تمثل بهذا المعنى خطوة نعتقد أنها تقرب المسافة وتخرج الطرح من منطق المكتمل الجاهز الكلاسيكي إلى منطق الناقص الممتنع الحديث.

أما ما يتعين القيام به بعد ذلك فالإشارة إلى أن كثيرا من الشعر الحديث يكتب بوعي نقدي متطور أو على الأصح بمعرفة نظرية بخطاب

الحداثة وشروط الكتابة التي تطمح أن تنضم إلى جمهرة النصوص المصنفة ضمنه وهذا الوعي مهم في ذاته مطلوب في العصور الحديثة التي قتلت بصفة نهائية الشاعر الأميَ أو الشاعر الذي لا عدة له في تعاطي الشعر إلا السليقة والطبيعة المواتية وأصبحنا نشهد تجارب شعرية رائدة في آداب أجنبية مشهود لأصحابها بمعارف علمية دقيقة راقية في علوم النبات وعلوم الجيولوجيا والحفريات وما إليها. والأكيد أن الدخول إلى نصوص شاعر كشار أو بيرس لابد أن يتم عن طريق معارف غير المعرفة العارية بالشعر وقوانين الايقاع. ولكن المهم أيضاً أن تكون الثقافة العربية على بينة من المراحل التي قطعتها الفنون عامة والشعر بوجه خاص في التجارب المراجع التي سبقتنا إلى تجارب الكتابة المشار إليها وارتبطت بها حركة الشعر الحديث عندنا ارتباطاً جوهرياً كما تدل على ذلك الحوادث التاريخية.

إنّ من أبرز ما صارت إليه الفنون والشعر من بينها في أواسط القرن التاسع عشر في فرنسا على سبيل المثال هو انقطاعها عن الساحة العامة وكفالة المشاكل التي تحرّك تلك الساحة وانقطاعها عن معنى التوظيف بالمعنى الاجتماعي للفن فلقد انسحبت الفنون والآداب عما كانوا يطلقون عليه (Agora) ودخلت في ما سمّاه أحد الدارسين تسمية دالة هي "سلبية الفنون" أو منطلق السّلب (la négativité) ويشيرون بها إلى ما كنا نذكر من انقطاع الفنون عن الجمهور وقطعها الأواصر مع المجتمع مجتمع الزيف والقيم المتدهورة التي لا تستجيب لطموح الفنان وانكفاء هذه الفنون على نفسها في عزلة مولّدة وسلبية موجبة لتولّد قيماً ورؤى بديلة تبني بها موطنها وتعدّل من وطأة القيم الاجتماعية الصاخبة المشحونة بالحارق اليومي، وقد عرفت الفنون إذن هذه العزلة

والضرب في التيه بحثاً عن الناصع الجلي والبكر القادر على أن يبعث المجتمع بعثاً جديداً. وعلى هذا النحو تراجعت في هذه الآداب كل اتجاهات التوظيف المباشر واعترف لها بمجال بحث واستكشاف خارج كل تصور نفعي وانطلق البحث عن هوية الفن ذاته ودفع السعي إلى آخر نقطة توقف على أصله في الموسيقى والرسم والشعر والنحت..

وأصبحت تجارب الكتابة بموجب ذلك حلقة مشتق بعضها من بعض يؤدّي فيها السابق إلى اللاحق بصفة طبيعية؛ وأصبح كل فنان ينشأ على طريقة هي الطريقة الجارية في وقته المناسبة لتصوراته وما كان يتسنى هذا لولا التطورات الهائلة التي جدت في صلب المجتمع والأصول المعرفية التي تؤسسه والرؤى التي تشق نسيجه، أما نحن فانك ترى الفنان أو الشاعر أو الموسيقار مضطراً إلى أن يجمع التاريخ في تجربته ويختصر تاريخ الكتابة على ما يزيد على أربعة عشر قرناً بين دفتي مجموعة أعماله الكاملة؛ فإن لم يبد على نهج القدامى فهو لابد منطلق من بوادر الرومنسية في بداية القرن شاعر بواجب تجريب كل المدارس والاتجاهات مع ضرورة الوفاء لسياقه التاريخي الخاص. إما بالانخراط في صلب ما كان يستهوي المثقفين من الأفكار التقدمية التي تجبره على أن يسخّر شعره للدفاع عن الحريات والكرامة أو أن يدفعه التزامه الوطني بقضية أن يضع تجربته في خدمتها حتى يعرف بها وتعرف به؛ وهو في كل ذلك يجري وراء نصه يحاول أن يحقق له ما به يكون كتابة تقع في العصر.

عن كل هذا ينشأ الارتباك عند المبدع أولاً لأن جمعه لكل التجارب في تجربة يأتي على طاقة الخلق فيه ويصيب نصه بحيرة المرجع وتذبذب الوجهة وارتباك لدى المتلقي لأنه يقطع بقراءة مجموعة أو مجموعتين

تاريخاً طويلاً من التحولات في مسار الشعر ولا يدرك ما يصنع في النص تلك التحولات فيفاجأ بتغير طريقة الكتابة. وتختلط عليه سبل الفن بسبل الالتزام فيخيب ظنّه إذ ينتقل من حسية التجربة وانتظامها وجريانها في المعنى على المألوف المنصاع إلى انفراط في البنية وتجريد أو إقصاء للمعنى والبحث عمّا لا يدرك منه ولا يحيط به رَسْم ومن التزام وطني كانت فيه الكلمة نارا وقنبلة ووردة على زند فلاح إلى نصوص طويلة في مقاطع كثيرة ترحل في ذاكرة كل شيءٍ فيها باهت الملامح مطموس القسمات فلا يفهم ويتحرَج ويثور ويتّهم.



الشعر العربي المعاصر:
الإطار النظري لمكونات التفاعل وإشكالياته

محسن جاسم الموسوي

تكاد الكتابات المختلفة في وضع الشعر العربي منذ الاحياء أن تنشغل أكثر بقضية الصراع بين القديم والجديد، وبين الموروث والمجتلب أو الدخيل والآتي من الثقافات الأخرى. وحتى عندما يجري التوقف عند حركة الاحياء، قلما تتم القراءة في ضوء تباينات الاستجابة، ما بين انتماء عائد وآخر مستعيد، وثالث منتفع من الموروث ورابع منقطع، وخامس عارف بما لا يستعد فيُجري انتقاءاته وتحويراته كما يشاء، وغالباً ما تبدو القضايا البادية حاضرة بقوة تحول دون وضوح المنهج، فالمألوف والمتعارف عليه يمنع التقصي. ومن الجانب الآخر فإن العقود الأخيرة أعادت الانتباه إلى الموروث في ضوء قراءات مستجدة للشعرية ومكوناتها، متسائلة في البديهيات السائدة لفترة طويلة، موجهة الاهتمام إلى تشكيلات الصورة والصوت في بناء القصيدة وحضورها[١]. ويمكن لمثل هذه القراءات أن تفضي هي الأخرى إلى دراسات تالية، نستيقظ إزاء مستجدات الوعي وتبلوراتها أو عثراتها في القصيدة الحديثة: فلا يكفي أن نُغمر بآلاف الكتابات لنعلن اكتمال الحداثة الشعرية، أو لنبرمج مراحلها ما بين أولى وثانية وثالثة. إذ إن واقع الحال يدعونا ثانية إلى التساؤل في (حداثة) المنجز الشعري، وعما إذا كان القصد وضع المصطلح متعارضاً مع القدامة. فإذا كان الغرض هو هذا التضاد، فإن الحداثة، كما يقول أدونيس مآلها القدامة أيضاً. وعند ذلك لا يسعنا إلا أن نبتدىء من جديد، عاكفين على التساؤل. أما إذا ما توقفنا ملياً عند اليقظة المستمرة والرؤيا الشعرية فإن تجسيدات الوعي الشعري، أي القصائد، لا تستكمل طاقتها إلا عبر التحاور الذي لا يُحدُّ مع القارىء،

حتى تبقي على جمهورها متقلباً مأسوراً، مأخوذاً، ومرتاباً، لا تحتضنه ضفاف وتلتف عليه الحيطان. وعند هذا الفهم يتداخل المنجز الشعري بطاقة التوتر فيه، وبذلك الحشد المفضي إلى خارجه، متجاوزاً دلالة الكلمات وعلاقاتها وأصواتها نحو سياقات لم يفلح النقد الجديد في التنكر لها. ففي مساحة التوتر، وعند ذلك الحشد الغني من المعاني والصور والأصوات، يُقيم ما هو خفي ومستور، أي ذلك الذي يعني قارىء (التفاعل)، بصفته فاعلية حركية تنقاد إلى النص الحاضن وتقاطعاته بينما تحيل إلى غيره باتجاه المستجيب لها الآن، أي القارىء.

وقبل المضي في التعريف بنقطة الحشد هذه، مساحة التوتر التي تنفجر وتفيض باستمرار، منوهة دون اعلان بالمخفي الذي يعاند الظهور، لابد من الاشارة إلى مبررات هذه القراءة:

فهي إذ تثير تساؤلاتها في مجهودات الايحاء، لا تريد التنكر إلى أهمية ذلك الوعي بالموروث في ضوء التحديات البادية حينذاك. لكنها ترى الحركة ومجهوداتها مرهونة بالدفاع الذاتي، وما يحتمه الدفاع عادة من اغفال لفاعلية الحياة وتقاطعاتها، وحضور العوامل المستجدة الطاغية التي تحتم القراءة النشيطة والتحليل الدقيق. كما ان الدفاع الذاتي يكتفي عادة بحشد أسلحته، مستعيناً بكل ما لديه على انه (موروث) مكتمل صالح للحاضر والمستقبل. وليس احسن منه أو أسعد حظاً ذلك المسعى المضاد للإنهماك في المجتلب والأخذ عنه، مجرد الاندفاع في المجرى الآخر يعني فقدان الدربة واصطياد الظاهر على سطح الأشياء، بدون تفحص ودراية. وبينهما، ثمة جهد آخر، يبدو توفيقياً مرة ومتمرساً مرة أخرى، يعي الموروث ويستوعبه، كما ينفتح بإزاء الآتي أو الذي ينبغي استقدامه من الآخر. لكن طوفان الثقافات، وعلاقاتها بالهيئات السياسية والضرورات الآنية، كان وراء تدفق المعلومات والعقائد المختلفة، وكلها انعكست على واقع الحياة الثقافية، والأدبية، وأثرت فيها، وبينما انعكست

هذه على حركة النقد لفترة ليست قصيرة، كان لابد من حركة مضادة، في جدلية الصراع والتمرد، تفضي إلى ما الفناه منذ نهاية السبعينات: إذ انشغل نقد الشعر المعاصر منذ ذلك الحين بنسيج القصيدة، مرتداً على الاسقاطات (الايديولوجية) العائمة، ومستأنفا تساؤلات (الحداثيين) في العلاقة بالسلف، آخذاً من النقد الجديد مرة ومن البنيوية المستكملة للشكلانية الروسية مرة أخرى؛ ساعياً أيضاً إلى تآلف مصطلحاته قدر المستطاع مع المعجم البلاغي العربي(٢).

وبينما يمثل المسعى المذكور وبضمنه القراءة في القناع والحضور التاريخي والرموز والأساطير وكذلك العلاقات الصوتية في القصيدة، أول نجاح مستقل على صعيد التطبيق في منجزات نقد الشعر منذ ازدهاره الوسيط، مقارنة بالنقد التصوري أو بذلك المسرف في الاغارة على المنتوج الغربي الجاهز. لكنه رهين اختياراته أيضاً، بما فيها من تفادٍ مقصود، أو تباعدٍ مزمع عن النظرية، وما تعنيه وتحتمه من قراءة للنص واستنطاق الغياب فيه، والتماس علاقته بالسياق أيضا.

وبينما لا تنفي القراءة المقترحة احتواء نماذج النقد المذكورة، فإنها تريد استعادة الانتباه إلى ما تمليه النظرية من توسع في قراءة الوظائف الشعرية وكذلك الانساق، وسياقات المثاقفة والموهبة الفردية والموروث(٣) فثمة ما يحتم تأملا واسعا للمشهد الشعري وتنوعات القصيدة المعاصرة، بما فيها من توتر وبحث وتساؤل وحضور وافضاء وكبت وتكتم وتباعد يتخفى خلف المجاهرة والاعلان. لكنه ليس الدَيْنُ وحده للسلف أو للمعاصرين الذي يتسبب في هذا الكبت ومسعى التخفي، وذلك التوتر الذي غالبا ما تجتمع عند طاقة القصيدة. ولهذا يصعب الركون إلى تنظير واحد:

فإذ يكثر الاهتمام نظرياً بقضية التفاعل، ما بين انشغالات كريستيفا في استعادتها لهجنة باختين اللسانية، وما بين علاماتية كلر، وفرويدية

هارولد بلوم واختراقات فوكو للمعرفة، فثمة ما يستدعي تنشيطاً لقراءة القصيدة بعدما أفادت وظيفياً من مجهودات ياكوبسن وريفاتير. وكما أتاحت القراءات الشكلانية والوظيفية اهتماما بالنقد، البلاغي العربي ويسرت تحديثاً لما يسميه بوسواس التاثير، أي بذلك الهاجس المكبوت الذي يتمظهر أو يتخفى في قصيدة الشاعر الجيد وهو يتخاصم مع ظله، أو سلفه القوي، الذي يقيم في داخله. ويتدفق مع القصيدة التي تتحايل على هذا الحضور المتناسل، عازمة على الانحراف عنه، أو تحييده، أو مصارعته أو تعطيله، ضمن ما جرت الإشارة إليه عند (كونتلين) وغيره في العصور القديمة حول العلاقة ما بين الخلف والسلف. لكن الآليات التي يأتي بها بلوم، والتي ستجري إليها الاشارة بتوسع أكبر في غير هذا المجال، يمكن أن تنتمي إلى مهاد مشتبك لا تغيب عنه نظرية السرقات العربية في انهماكها بالنص الحاضن. والانعطاف أو الانحراف عنه، في معجم معروف يشارك في تكوينه العديدون. وحتى البعد النفسي الغائب عن هذه النظرية، والذي يتمثله بلوم في كتبه المعروفة عن الكبت والشعر، وخارطة القراءة المسخ ووسوسا التأثير، والسنة الغربية، ينبغي أن نستطلعه في حقيقة هذا الاستيعاد. إذ إن الانهماك التفصيلي الذي يأتي به الحاتمي والقاضي الجرجاني وابن الاثير وابن رشيق مثلا في تقنية البلاغة وتفريعاتها لا يتشكل بهذه الكثرة والثقة بدون الاستناد إلى اطمئنان المبتدعين المذكورين إلى وجود سنن تعارف بينهم وبين قرائهم لا تتأسس خلوا من الرصيد الثقافي ـ الاجتماعي، ولهذا جيء إلى المصطلحات كالاحتذاء والاغارة والغصب والاصطراف والاستلاب على أنها تنبني على المعروف، وتنتمي إلى مجموعة من الدوافع والاغراض.

وعندما تقرأ هذه في مديات التحديث ومفهومات الموهبة وصراعات السلف والخلف أو اشتباكها، يمكن أن نطالع (الاحياء) و(النهضة) و(مشرع الحداثة الخمسيني) بوجهة نظر أخرى، قد تقودنا إلى استنتاجات

لا تتطابق ضرورة مع ما ساد منذ عقود، فثمة انتماءات مسكوت عنها بين الاجيال والحركات والشعراء، لكنها انتماءات تتضح عند تفكيك خطاب الشعراء النقاد، أو عند مراجعة قصائدهم في ضوء علاقات التمني والواقع مع الاسلاف والمعاصرين[٤]، سواء كان هؤلاء يقيمون في الموروث العربي أو بين الاوروبيين الذين اتسعت حركة الترجمة والمثاقفة لاحتواء حداثتهم الجديدة منذ الارتداد على العصور الوسيطة، كما يقول غوته في تحديد (الحداثة)، منطلقها وهاجسها وفعلها. فالبحث عن الأبوة المباشرة والبديلة، القائمة والمتوخاة والمبتغاة هو رهان من رهانات الشعراء والاجيال، لكنه الرهان القوي الذي سيشتبك بغيره كلما سعى الابن إلى تكوين شجرة نسبه كما يشتهي ما بين ابوة أبي العلاء وأبي تمام، وأبوة الرومانسيين الانجليز والرمزيين من بينهم ومن بين الفرنسيين، ولكن لكل جيل مسعى، وسيظهر طه حسين وأدونيس أيضاً من بين الآباء، ولانهم كذلك ثمة من ينتمي وثمة من يتباعد؛ وما بين التبعية والإقصاء تتسع مساحات التوتر في القصيدة المعاصرة:

ولهذا لا تتحدد هذه المساحة الشعرية بالاحتراب والصراع والاشتباك ما بين الشاعر المعاصر والاسلاف الاقوياء فحسب، كما يذهب هارولد بلوم إلى ذلك، على الرغم من أن هذا الاشتباك لا مفر منه في أغلب فرضيات التناص ومعابره واتصالاته. فالنص الحاضن يحيل على ثقافة ووعي جمعي، تماماً كما هي هجنة باختين. وما تقوله كريستيفا في توسيعها النظري لمقولات الأخير تلتحم مع ما قيل بشأن انتفاء (الأصالة)، فالأخيرة تؤول إلى رديف للعقم، لانها مستحيلة. وهذا ما يقود إليوت إلى الاسلاف الاموات، وإلى الموروث الذي لا فرار للموهبة منه، لكنها تستوعبه، تستعيده، تنتقي منه، وتنمو في مديات خارجة عنه، فيكون التلاقي عنده ابتداعاً تؤكده موزاتيكية نصوصه، امتدادها في الماضي، وثقافاته، وإعلامه، وإشاراته، وهي تتلاقى مع ما هو معاصر،

رمزاً وإشارة وعلامة وتفصيلاً. وليس غريباً أن يبدو تعريف الاختراع والمخترع عسيراً وشاقاً، مادام في رأي ابن رشيق ما لم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره، أو ما يقرب منه)[٥]، مضطراً بعد حين إلى القول بالتوليد بديلاً ممكناً، كما يقترح هدارة في متابعته لهذا الأمر.

ومتى ما جرت القراءة في ضوء هذا التأويل، وكذلك في منظورات التحديث بصفته انتقالة ذهنية ومعرفية، كتلك التي تقرب في القطيعة مفهوماً عند (غوته)، ندرك كم إن الكتابة في الحداثة الخمسينية على إنها قطيعة جيلية ليست دقيقة تماماً، لا لأن أسماء شكري وجبران وأبي شادي وعلي محمود طه ومحمود حسن اسماعيل لم تنقطع عن التذاكر مع أخيلة اللاحقين لضرورات التقارب الزمني، ولكن لأن الاصرار التالي على التباين والتغاير والتحول عن الجاري في ميدان التجديد يخفي وعياً بجهد الاسلاف القريبين. ويتأكد الأمر كلما راينا جوهر الحداثة الخمسينية، وتأملناه، وعرفنا استناداته الكثيرة ما بين النظرية الرومانسية والردة عليها: ولا يكفي أن نتملى التجربة الشخصية فحسب، أو حضور أنا المتكلم، وتدفق العاطفة ومجاورات الطبيعة بدون وسيط، والانتماء إلى اللغة دون تقعيد وانتشارها في الفضاء الأوسع، الحياتي والثقافي، المحلي والغريب، الشعبي والمألوف، المعيشي والطقسي، شروعاً نحو الحرية والمساءلة والنشوة، في الحياة والكون، في الحقيقة والرغبة، في الانسان والمجتمع. فهذه تقيم في جسد الوعي الرومانسي، ومثلها ما نقوله عندما ناتي إلى استدعاءات الذهن الرائي نفسه، فهو كما يقول (ابرامز) ليس مرآة تعكس العالم الخارجي، لأنه مثيل المصباح المطل بضوئه، يختلق في لحظة الرؤية ويوجد، موحداً في النتيجة ما بين الفاعل والمفعول، ولهذا السبب فإن الصورة في علاقتها المذكورة بالواقع تحتمل اعتقاداً بها بصفتها حقيقة مشعة تتناءى عن الزمان

والمكان. ولكن سرعان ما تتضافر مع هذه الحساسية الممتدة منذ الديوان بقوة طاغية درجة من الوعي بلزوم التباعد عن موضوع الرؤية والمشاهدة والانفعال، كما يفعل السياب في أغلب قصائده. وفي اللحظة التي تنساق فيها القصيدة إلى لحظة الدهشة والنشوة الرومانسية تتسلط تلك الدرجة الساعية للتباعد عبر الاسطورة مرة وعبر موضوعات المسافة الجمالية المزمة قصداً مرة ثانية. وهكذا غالباً ما يطال المرء، القارىء والمنصت، شعورٌ بأن أنشودة المطر للسياب مثلاً تبتدىء بما هو شخصي، لتحيا في ما هو عام، ولتؤكد تناصها في الموروث عبر استعادة للقصيدة الطللية بمنظور شفيف مستجد ومعاصر. ثم تجري توسيع مدياتها في الشخصي والمحلي إلى ما هو أوسع، لتشمل البلاد ومحيطها، ولتتموضع في استدعاءات المطر ما بين أساليب الاستسقاء، ومحيلةً على مثيلات لها كالأرض الخراب، وهي تندب حاضراً لتكون القصيدة، ابتهالاً وشوقاً إلى لحظة الخصب. أي أن الدورة التي تستكمل نفسها مستعادة دائماً في دائرية الفصول، أساليبها ومواضعها في الموروث القديم والشعبي السائد في جنوب العراق. ولهذا ثمة ما يقربها من الريح الغربية لشيلي، لكن فيها ايضا ندباً وأسى كذلك الذي يحضر عند (آرنولد) في قصائد الفجر والحنين إلى ما فات. وهذه هي التي تمنح قصائد السياب قوة التوتر الشعري التي ميزته وحتمت فرادة تكوينه الشعري، وهي كذلك كلما امتزج تفجعه الشخصي بالاسم الشامل الذي يلف حياة بأكملها.

لكن تبعة الوعي والحساسية المفرطة خلف التجربة الشخصية لن تستثمر طغيانها بدون تموضعها بين التساؤلات المأزومة المكابدة في معنى الحضور والوجود والهوية والانتماء، وهي أسئلة تكتسب حدتها على شفا القطية أو عند عتبة التغيرات الحاسمة، فهي تحتمل البحث عن بديل: ولم يكن عبثاً أن يترجم الزيات مثلاً الآم فيرتر في مطالع القرن

العشرين، عارفاً أن رواية (غوته) مثلت لجيلها من المثقفين الالمان والاوروبيين حينذاك شدة القلق والارتياب والتوتر الشخصي إزاء المتغيرات الجديدة، فالحداثة حقيقة قائمة تكتنز بالانقطاع عن العصور الوسيطة في أوربا. ولم تكن المصادفة وحدها التي تدفع بطه حسين لتقديم الترجمة، وإجراء مقارنة لروح العصر من جانب ولشخصية المثقف من جانب آخر المرتد على ما هو قديم وبال: فالمثقف الرومانسي الذي تعرض له الرواية هو الذي يقرأ المثقفون العرب فيه أنفسهم. يقول طه حسين:

كانت أوربا حين كتب غوته آلام فيرتر تعبر عصور انتقال كعصرنا الذي نعبره. سئمت مثلنا كل قديم، وشغفت مثلنا بكل طريف، وودت لو أراحها الكتاب والشعراء من تلك الاساليب العتيقة.. ومن تلك الآراء البالية... حتى كأن حياتهم العقلية والنفسية لم تكن إلا صورة وفق الاصل لحياة من سبقهم من الكتاب والشعراء مع تغير الأحوال الاجتماعية والنفسية واستحالة النظريات العلمية والتقنية[٦].

ثم يوضح طه حسين كيف ان الكتاب الاوروبيين يسعون إلى العودة لـ الطبيعة الحرة الطليقة)، تاركين لوجدانهم وعواطفهم الحرية. (لا يشوهها معايب التصنع والتقليد).

وتبدو هواجس طه حسين متناغمة مع نزعة رومانسية سائدة، يشارك في الانتماء إليها اغلب مثقفي العصر. ودعاة النهضة: فكما كان الشعراء والكتاب الرومانسيون في أوربا يعرضون للتحديث والارتداد على قوالب (رينولدز) في الرسم ومعايير الكتابة والتأليف (الاتباعية)، ويدعون إلى التغيير من جانب وإلى الحرية والعدالة الاجتماعية من جانب آخر، بدت بيانات المثقفين العرب وكتاباتهم تجمع بين هذه الأفكار وتراها مسعى متصلاً لا تباعد بين أطرافه. ولهذا تشهد الكتابة فعلها المتناغم أيضاً،

ويبدو التوتر فيها بمثابة التمثيل الأبرز لهذا الاحتدام والرغبة في التغير والخروج على السائد. وهكذا تتبدل المعايير، وما الأصالة عند العقاد مثلاً غير استمالة محتمة للنزعة الرومانسية وليس اختلاف ما لا يوجد. فهو يقرأ في (بساطة) الموضوع وسلاسة اللغة (ابتكاراً)، أو خروجاً بالكتابة في مأزق التكرار والمجاراة والتقليد، وهو ما سيعرض له شكري أيضاً في الاشارة لمغزي هجر المحاكاة الادبية نحو الحياة وشؤونها الاعتيادية بصفتها المادة الأمثل للتجربة الشعرية.

لكن جماعة الديوان أنشدوا إلى هذه (الحيرة) والسأم والشكوى في مواجهة الرضا والسكون، محاولين صياغة منظور للقلق والتردد والتوجع كسمات عصرية، طبعت قبلهم كتابات شاتوبريان، كما يقول العقاد أي أن الإنتماء لروح العصر هو تحرر من المحاكاة، وهو الذي يتيح ولادة كل ما هو عضوي وانفعالي وشخصي. إنه اختراقٌ اليومي واستعادته طرياً غريباً في شعر (محض) يميزه عن غيره.

وبكلمة أخرى، فإن المقاربة النظرية تستعين بغيرها، أو بالآخر، بقصد بلوغ ذاتها ونشدان حريتها: إن المرافىء الغربية ييسر تباعدها وتنافرها الاجتماعي والجغرافي حرية واسعة في الرصد والمشاهدة والمعالجة ومن ثم الإحالة باستمرار. وهي لهذا بدائل مرغوب فيها أيضاً، تتيح المقارنة بالموجود والمتوفر، وتفسح المجال لنقده. ومتى ما طولعت انشغالات أصحاب الديوان ومن عاصرهم وتلاهم نقداً وشعراً على أساس (دينامية) الفعل الأدبي، تبدو فرضيات الانقطاع الخمسيني مهزوزة، يعوزها التماسك، والفطنة: إذ يكفي أن نشير إلى جمهرة النقاد والشعراء الشغوفين بصياغة منظور للشعر لتتبدى أمامنا انهماكات هؤلاء في الارتداد على منظورات ميسورة اعتبروها ناقصة أو محدودة، مقارنة بما ألفوه مترجماً أو محرفاً أو منقولاً من الآداب الأخرى. وما الوثائق الكثيرة التي تعاظمت منذ نهاية القرن التاسع عشر إلا أحد الأدلة القاطعة

بشأن ثنائية المحنة القائمة حينذاك: أي محنة الجهل بالموروث أو أحادية النظرة إليه، وتوترات الوعي بالضرورات العصرية المستجدة ولم يبد الانشغال بالشعر نشاطاً عرضياً. فكثرة التعريفات المأخوذة عن الأمم الأخرى تريد أن تعترف للشاعر ضمنا بحضور رديف للمفهوم الإعلائي الرومانسي، ذلك الذي يتكرر عند جبران، كما تكرر من قبل عند (كارلايل) أو في الأداء الشعري لبليك وشلي وآخرين. ومن الصعب اعتبار انشغالات الخمسينيين بالأمر، أي بروية الشاعر، انتباهة مستقلة، فجرتها الظروف التالية للحرب الكونية الثانية. إن الشاعر الخمسيني يعي بعد حين مشكلات عويصة وتغيرات مستجدة لا تتيح له تقمص ذلك الدور الرائي، ولهذا كان التفجع صوته الأكثر ظهورا، متفرقاً في مجموعة من الشخوص، طريداً ومنفياً ومصلوباً وضحية، هذا الافتراق عن المنظور الرومانسي يأتي بمثابة اختراق سياقي أيضاً عن منظورات الدولة العصرية التي سرعان ما أخذت بالتكيف لما هو ذرائعي، وبعد ما كانت صياغتها حلماً، ومشروعها فضاءً حراً تحولت على أرض الواقع إلى ماكنة تسخر مما هو حلمي أو متباعد عن المصالح الآنية على انه سذاجة فكرية، الانضواء الجاد بين ضفافها تمرد ينبغي احتواؤه.

أي أن (حداثة) الكيان العصري، الحداثة في زمنيتها مآلها التقادم، مادامت منخرطة في التاريخ، كما يقول أدونيس[٧]، زياً قابلاً للشيخوخة والزوال، فثمة تكيف مع الشعارات لم يرصده أدونيس. وبينما كان الشعار حلماً في يوم ما، خلاصاً رؤيوياً، تشكل عند الممارسة في فكر وضعي يمارس سطوته على القصيدة، فينشق المتنبي في نصفين، كما يقول عزيز السيد جاسم، ما بين واحد يهزم الرؤوس ويعتلي المنبر، مهرجاً، وبين صاحب العبقرية الشعرية الذي يرغب أن يتناسل عنه الشعراء الموهوبين[٨].

لكن قراءة المشروع الحداثي غالباً ما تواجه بمثل الاشكاليات السابقة

كلما اختلط المنتوج الشعري بغيره: وعندما يقال بجدوى (شعرية) النص المهجري أو عند جماعة أبولو مقارنة بقصائد أهل الديوان، ثمة اغفال للجانب الأهم في فاعلية الحرية الشعرية، تطوراتها ومشكلاتها اللاحقة. إن النص النثري لجماعة الديوان لا يجاريه محصولهم الشعري إلا لماماً، لكن النصوص المترجمة أو المنقولة أو المعدة عن آثار الرومانسيين الاوروبيين والانجليز بخاصة تركت آثارها الواضحة في الجيل اللاحق، وقد ينطبق الرأي على تجارب أخرى يصعب استخدام العمومية والإطلاق بشأنها، فقد نقرأ، كما يقترح نديم نعيمة[٩]، مطولة نسيب عريضة (على طريق إرم) لنرى انبثاق (الرؤيا لقيادة الركب) في تسام يرتقي بالآخرين إلى فوق، لكن القصيدة مشدودة إلى الابلاغ:

تلك نار العلم أوقدت في إرم
قبل عهد القدم ما لها من خمود

أو تزول العهود

ولهذا، تضيع النوايا في الافصاح. ويتوزع الشعر في غيره قبل ولادته. ويكاد الأمر أن ينطبق على عدد كبير أيضا من قصائد الخلاص الخمسينية. إذ لا يكفي أن يمدنا النقد المأخوذ بالنزعة التموزية بقراءات موسعة لما في هذه القصيدة من منظورات انبعاثية، لنتفق في النتيجة على جدواها وفاعليتها، فأغلب هذه تأتي بمثابة منقولات فجة مرة وتوظيفات مفتعلة للرموز والاسماء، بما يخنق القصيدة، يطوقها ويحيلها ثانية إلى (التوصيل) كلما عجزت عن التوليد الداخلي عبر الصورة الممتدة في النسيج أو تداعيات المعاني والايماء والتنغيم الصوتي. وغالباً ما جاء النقد قارنا لمهمته في القصيدة مرة وللابلاغ (التموزي) الانبعاثي مرة أخرى. خالطا بين (التوصيل) وبين طاقة الشعر.

ومنذ مطالع القرن ثمة مسعى تتبلور مواصفاته عند الزهاوي

والرصافي ونعيمة وشكري والعقاد لتكوين مفهوم ما، صياغة واضحة، للشعرية العربية البديلة المتحاورة مع جدلية (الحداثة) في الموروث، قلقها المتثل للخروج من (المحاكاة) و(التقليد) في ضوء علاقتها بالطبيعة والاحساس الشخصي وكذلك بالآخر: وبينما تتيح نافذة الآخر الرؤية الواسعة للموروث، يتقدم الرصافي بمشروعه لتمييز مراحل الكلام والمشافهة عند العرب قبل أن يستعين العقاد بسبنسر في قراءة الشعر على أساس تناقض البداوة مع الحضارة[١٠]، الغناء والرقص والتوحش مقابل اللين والحيرة والشكوى والتأمل، هذا الخيط في المناقشة سيلتقطه بمهارة وعدة أوسع علي أحمد سعيد في الشعرية العربية بعد عدة عقود. وعندما ينبذ ابراهيم اليازجي القافية لكونها ليست أساسية أصلاً في الشعر العربي، ويناقشها الزهاوي على انها (سلاسل)، بينما يثني الرصافي على القصيدة الجاهلية لعفويتها وخلوها من التكلف ولانعكاس الطبيعة فيها، لم يكن هؤلاء يجرون في محيط جاحد: فالعقاد ينتقد بعدهم العصور التالية لخلوها من الابتكار على خلاف الجاهلي والمخضرم. وما رأيه في التكرار والتقليد، اللذين يقودان لليتيمة نموذجاً مكروراً، غير وعي بمحنة التقعيد، تلك التي تلتقطها نازك الملائكة عند معالجتها لبحور الخليل بوصفها تقعيداً للسائد وليس إلزاماً للآتي؛ ومثل هذا الرأي يتنامى تحليلاً عند علي أحمد سعيد الذي ينتقد فعل اللاحقين للخليل خارج منظوماته المعرفية والاجتماعية والسياسية، فيقرأون الخليل قراءة إيديولوجية، (فرفعوا عمل الخليل الوصفي إلى مرتبة القاعدة المعيارية، وذلك بتاثير الصراع السياسي - الثقافي - القومي في العرب وغيرهم: وهكذا حصر القول الشعري في قواعد نظمية معينة بدلاً من أن يظل حراً، ليتحرك مرتبطاً بالفاعلية الإبداعية)، لكن هذه القراءات لا تستكمل مهماتها إزاء المعيار الضارب بدون ابتدائها بقراءة الآخر أيضاً، هذا الآخر الذي يدعو شوقي إلى الثناء على (صديقي خليل مطران صاحب

المنن على الأدب، والمؤلف بين أسلوب الافرنج في نظم الشعر وبين نهج العرب)، وهو الآخر الذي يقترن في ذهن الزهاوي بالابتكار، ويتحدد عند الرصافي بأسماء تمتد منذ هوميروس وفيرجل وهوراس إلى شكسبير وملتن وتنسن وكورناي وراسين وبوالو، فإذ يضع هؤلاء مقابل (التقليد) الذي (يقيد العقل ويغل الأيدي) و(يطفىء نار القرائح ويقص جناحي الخيال) يرى في هؤلاء (يطلقون العنان لجياد القرائح لتجول في عالم الحقيقة وتغوص في بحار المجاز)[١١]. صحيح إن المفردات ودلالتها متداخلة بين العصري والقديم وتفصح عن تراكم دلالي ودلالتها متداخلة بين العصري والقديم وتفصح عن تراكم دلالي واسع يضرب في السابق والجديد، تحليقات الخيال وقوة الخيول، وسعة البراري والبحور، إلا أن الرصافي يدعو لترجمة (الآثار) المعروفة لما فيها من مغايرة للتقليد والابتكار مستمر، وهي الطريفة التي يقرنها بالعفوية وحرية الشاعر، وهي ذاتها التي (جرى عليها شعراء الجاهلية على قلة بضاعتهم) ونزر معارفهم، شأن شعراء الأمم القديمة وبضمنها اليونان والرومان.

وبمثل هذا المنطلق يتعامل أمين واصف في قراءته لتحولات العروض في الاندلس، فارتقاء الموسيقى في الغرب تستتبعه حرية أوسع في الشعر، ولهذا كان مثل هذا الرأي يقيم عند غيره كبطي الذي شغف بتأكيدات كارلايل على المخفي والسري والرمزي في الشعر، وعلى الحرية والنور والموسيقى. بينما يتوقف المنفلوطي ملياً عند حكاية عن الشاعر سيرانودي برجراك وهو يرفض الامتثال لمطالبة الآخرين أو لضغوطهم، فالحرية هي وحدها التي تفسح المجال أمام حسرة الشعراء كما يسمي شكري نزعة القلق والتوتر والشكوى الرومانسية:

فالنصوص الكثيرة للشعراء النقاد هي مسعاهم لتمهيد المجال أو المناخ واعداده أمام شحنة الشعر الجديد، وهي مجهودهم في صقل

الذائقة من جانب والاستجابة لمتطلبات المتعلمين الجدد من جانب آخر. كما ان هذه النصوص تحيل على (الآخر) أكثرمن إحالتها على الموروث، وهي إذ تضعف في نقل العمق النظري وسياقه من الثقافة الاخرى، فإن مواجهتها للموروث أو تصالحها معه لم يكونا بمستوى الضرورة الثقافية. ويراد لنا أن نستثني مجهودات معينة لطه حسين أو غيره، فبيل أن نستقر عند منتصف الثلاثينات وتعادلات عطائها، فكما يحتم الانبهار والحاجة انفتاحاً على المنتوج الآخر، لاسلاف بعيدين لا علاقة فعلية لهم بشجرة النسب، حتم الجهل بالموروث انغلاقاً على مظاهر الحيوية فيه. وهكذا، حار بعض الابناء في الارتباط الذي لابد منه بآباء ما، فكان العبور المؤمل إلى شواطئ الآخرين يغري الأذهان القلقة، التي جاهدت لتبرير علاقتها الثقافية بأخرى سلالية[١٢].

والذي أقترحه بشأن منعطف الحداثة، ما بين بداية القرن وعقده السادس، هو أن مهادها كان محوماً بالحاجة الظرفية وضغطها، استناداتها واحالاتها والتأثيرات الجديدة فيها. أي انها تباينات في التفصيل أولاً، كما انها تفاوتات تمليها طبيعة كل مرحلة. فالضاغط الداعي للتغيير والمنقاد للوعي والمتسبب في الحيرة والتوتر يدفع الشاعر هنا أو هناك، بحثاً عن انتماء وأبوة، قد يبتغيها هنا أو عند ضفاف أخرى، عبر المتوسط ثقافة أخرى وسلالة ممكنة، أو عند افرازات هذه الثقافة، طلائع تمثلها الميثية القابلة للاختلاط بما هو فرعوني وتموزي: وما بين المتوسطية وأدونيس انتماءات متقابلة، ومتقاربة، لكنها تنتمي إلى وعي متباين ونية ليست متطابقة. فالعقود الأولى تنشغل أساساً باستدعاء ما يتماشى مع نزعة الاحياء بصفتها بحثاً لجوجاً في الهوية ومشروعها، وما يرتد على هذه النزعة ويسعى لصدها أو تحويرها: بينما ينشغل التالون بمشروع منتوج هذا البحث المتقاطع، أي الدولة العصرية، بشعاراتها ومثلها المعلنة. وهكذا يواجه الابن بأبوة

مبتغاة وعاقة في آن واحد، فهي تتكيف ضده هذه المرة، وحداثيتها مشروع مضاد لحلمه ورومانسيته، فيواجه بما يسميه عزيز السيد جاسم بخطأ التدقيق في الشعارات والمصطلحات، الذي (ينبغي على النظرية أن تتلمسه وتستوعبه، وتضع له الحلول الفكرية الممكنة لا الوصفات الجاهزة)[١٣]، لأن التحرر الاجتماعي الذي يسعى إليه المفكر والشاعر لا يتطابق ضرورة مع حرية الفرد المنشودة في أدبيات هؤلاء، وكلما جاءت هذه المؤسسة ببنية (فكرية بديلة مغلقة)[١٤] يكثر الشعور بالغربة، ويندفع الشعراء الجوابون ينشدون جادة أخرى، مقصية وبعيدة مكانا ودلالة:

لكن توترات العلاقة ما بين خلف وسلف، نسب مباشر وآخر ثقافي مبتغى لا غير، لا تشكل القصيدة لوحدها ضرورة. ولربما تستدعي (النظرية) وسعا في القراءة، يحتوي نظرية (بلوم) ومنطوق السرقات عند العرب، كما يشتمل على ما يبدو خارجاً على النظرية الاخيرة، متبايناً معها. إذ يمكن أن يقرأ السياب في ضوء نظرية (بلوم)، وقد تتشكل توترات القصيدة عنده كلما جاور ظله الاوربي أو تحاور معه، لكن قوة قصيدته لا تتأتى من هذه الزاوية، فثمة ما يطالبنا فيه بمعرفة الطقس الشعبي، أغانيه وتقاليده وأعرافه، وكذلك بامتداد البعد الميثي لديه، فلا يكفي أن نقول بالمتشابه لديه والمنقول عن قصائد إليوت، صوتاً أو إيقاعا أو صورة أو تلميحا، فلولا توافق الهواجس والاهتمامات لما تبقى رنين "شناشيل ابنه الجلبي" و"أنشودة المطر": ولولا ذلك الاستيطان الدونيسي في المناطق المستبعدة أو المقصية من الموروث لما جرى ذلك الالتحام بين السريالية والتصوف، أو بين مجازات الرائي والشهيد، فعند السياب، كما عند أدونيس في أحسن قصائده الستينية، لا تقدم الاحالات المعلنة والسائبة دليلها على منطقة التوتر في القصيدة فمقلدو الكبار يموتون في المهد عادة، إلا إذا ما انتهى الشاعر إلى نهجهم أولاً، كما

يفعل إليوت مع فيرجل، أو كما يفعل السياب معهما: فجاءت القراءة المسخ اغناءً لرنة الفجيعة الآتية من عمق الطقس الجنوبي الذي يتكرر نداؤه عند سعدي يوسف، وعند جيل تال من الشعراء.

لكن نقطة التوتر في القصيدة السيابية التي تلفت انتباه القارىء المعني بفاعلية الشعر وحركيته لا تتوافق مع تلك التي تنتمي إليها خسنيات القصائد الادونيسية، لاسيما في المسرح والمرايا على سبيل المثال: فالظل الذي تنقاد إليه القصيدة هو الحافز أيضاً، منه تستجمع طاقتها مبنية في ضوء سنن التعارف بين شخوص القصائد وبين القراءة، وعندما تغيب هذه الاحالة تؤول القصيدة شبحاً. وإذا ما تمكن أدونيس في تلافي الاعتراف بأبوة وسيطة للرومانسية الانجليزية، أي جماعة الديوان، فإنه معني في القصيدة بتكثيف الإحالة التاريخية لتسقط نفسها بقوة على مبنى المفارقة والافتراق، والتي تأتي في خاتمة التوازي والتحاور بما يشبه لحظة الإشراق. إنه لا يريد أبوة الديوان، لأنهم أبناء خدج للرومانسيين، ولهذا يعابهم هذا الخلف، بينما يبقي على تنظيرهم الباهت، مدخله الشفيف نحو الاستشراف، وما يعنيه من انتماء لأولئك اليتامى: إذ أن أبوة الاستشرافيين مجازية، مادام هؤلاء لا يمتلكون ما يهبون، مصيرهم في أقوالهم، ومقولاتهم في مصيرهم، وكلهم مشاع تذروه الريح. ومثله الانتماء إلى أبي تمام: فأبوته مقبولة ومحبذة لانشغالها التجريبي الذي لا يحاكى. وبين هؤلاء وغيرهم تشكل مرايا أدونيس مشظاة، لا تتطابق مع الماضي لأنه انقضى أصلا، بينما يجري انتقاء الممكن منه وعنه، أقنعة وشخوصاً وإشارات ومجموعة ظلال. وكلما اجتمع الظل على الكلام يستدرج النفري، مستحوذاً بعد حين على مساحة نفثه، أي أدونيس، عنها سلطة الكلام الآمر. ولم يكن أدونيس، وحده الذي يفترش المساحة المذكورة، ويتواطأ على تشفير يحيد عن الكلام السائد، فمثله كان عبدالرحمن طهمازي في (سلاطين العجم)، التي

يعدها عزيز السيد جاسم أنموذجاً استشرافياً بين صياغات (صوفية القرن العشرين)، أي تلك التي تفخر (بتوارثها اشراقات الاستشرافيين الأوائل، لكنها تقف عنهم بعداً) - فثمة سعي لرسم (المزاوجة الفردية الصميمية، والتآلف بين الواقع والحلم، بين أن يحتاج الماوراء في الماضي، أو في المابعد، وبين أن يتعلق مصلوباً في اللحظة، لحظة التجربة) (١٥)، ولهذا تجري إحالة الشاعر على تجربته في الوقت الذي تتصاعد فيه الشطحات وتتوالى:

آه لو تبكي على نفسك ساعة

أنت قد تحتاج بعد اليوم أن تذكر أيام الشجاعة

ولهذا يخلص عزيز السيد جاسم إلى ما يراه ارتقاءً بالتجربة إلى الرؤيا، تلك التي ينشد إليها أدونيس على انها المخرج الوحيد الممكن ضد القدامة وزمنية الحداثة. (إن رؤيا طهمازي هي ليست المرحلة ما بعد المجاهدة والاتصال، بل هي الرؤيا المجاهدة، أي الاشراق - الوجه الآخر للذات والذي لم ينعزل بأية حال من الأحوال - ومهما كان - عن الأفعال المعاشة. لذا فتطلعات الشاعر وانتهاكه للحجاب إنما يمثل الامتزاج التام مع نفسه، مع تجربته، مع انتكاساته، مع صراعاته الداخلية) (١٦).

أي أن البحث في فاعلية القصيدة، تفاعلها مع غيرها، وقدرتها على استثارة القارىء وتنويع استجابات النقاد، ينبغي ألا يتوقف عند مفهوم التنافر الدلالي، أو الانزياح في تعبير كوهين، أو الفراغ عند ملارميه بما يعني إدراك ملفوظات الخلاف وأنظمته التي تعتمدها عمليات التدليل دون انغلاق على معنى كما يقول دريداً مستعيداً ذلك باستساغة بادية: فالإحالة على البسطامي ومعروف الكرخي عند طهمازي تتموضع داخل بعدي الاستشراف وضرورة التجربة ولزومها، لكنها لا تكتسب توترها في القصيدة بدون انتماء سياقي أوسع، كما يتبين في غير هذا الموضع.

لكن القصائد لها مراوغاتها، ولها عصيانها الداخلي، كما أن لها بناءاتها الأخرى التي لا تندرج تحت قراءة ما محددة ومبتسرة لمعنى الشعرية: فربما تأتي القصيدة بنية درامية، يتيحها الحوار ما بين صوتين، الحاضر والمفترض، حيث الشد والجذب، والتخابث والاخفاء، حتى ينهمر النغم جسداً في بنيان ينتشر ويتماسك، يتفتت ليتسع دونما استناد إلى المألوف في قراءة النخبة لقصيدة النخبة.

إذ إن التجربة تفرض نفسها على الموهبة بقوة، فتبدو كسائل يطرق الباب بقوة مطالبا بالاستجابة، كما يقول شيمص هيني، وعند ذلك يصعب تفادي الحياة بدعوى (فنية) المزاج. وإذا ما تمكن الكلام الآمر من أن يقصي العامة، لغةً وأغنية، وتتخذ المؤسسات الشمولية ذلك نهجاً، هناك ما يتوافق مع مقولة (هيني)، ويدخل حياتنا رغما عناً، غناءً ونشيداً وشجناً.

وكما بدت قصيدة الفجيعة الرومانسية المألوفة استجابة في حينه، يحتمها الزمان والمكان، فظهرت مقيدة التشظي انغرازاً بين الانقاض والنفايات والاشلاء والاكتظاظ خارج المسلك الشعري الدارج. ولربما يقرأ الناقد أصداء وترجيعات من إليوت وأون وقصيدة الحرب العربية، قديمها وجديدها، لكنه قد ينصت أيضاً إلى صوت مكتوم داخل الركام، إذ لا حول ولا قوة، ولا نأمة تنفع أو تزيد. فأين أبوة هذا المتفجع وأين أبوة تلك القصيدة؟

لكن (توترات) القصيدة، نقاط الجذب فيها، تلك التي تتشكل منها وعنها البناءات، لحظة كانت أو توقيعاً أو لمحة موقفاً أو شريحة أو إيقاعاً، لا تنفي تناسل الشخوص فيها، عن أنا الشاعر أو وجوهه أو أقنعته أو استدعاءاته في التاريخ والثقافة. ولهذا، ليس مستغرباً أن تكتظ القصيدة الحديثة بهؤلاء، ما بين المتسامين القدامى والمشردين الجدد. وعندما تمكث القصيدة طويلا عند منافيها، الذهنية والجغرافية، تلك التي

تنسج حوار الذات مع الذات، وحوارها المقطوع مع الآخر، ووعيها المطلق بالنهاية، لا بمجرد القطعية والابتداء، تأتي الغربة فضاء ومزاجاً وصوتاً، يحتم قراءة مشعة للمستجد الذي ألفته القصيدة الوسيطة، لكنها لم تسلم نفسها إليه بحرية وطواعية جراء أنفة الشاعر وتجبر الشعر.

وحتى عندما تعالج الحداثة الشعرية في شبكة التفاعلات التي تبحث عن صياغات قابلة للاستكمال، ثمة ما يرتد على ضروب التسنين فيها، فكما تتشكل عدتها داخل ماكنة المؤسسات، ويجري تطويعها للمرامي الآنية والضرورات اليومية، تنحفر في داخلها شروط هزيمتها وتقادمها وغدرها المحتمل. ولهذا يتحرك الخلف مرتاباً في ابائه الشعراء، لاسيما أولئك الذين أخذوا يقدمون له الدرس مختلفاً عن الابتداء، رضوخاً مموهاً مرة وانتفاضاً مدروساً مقنناً مرة أخرى. وكلما يرى الخلف هذا الاسترخاء ما بين استجداء الرحمة ولغط المغايرة، لا يسعه إلا التنكر. أما في أغلب الحالات، فثمة تململ بين هؤلاء الأسلاف، ولهذا تتنوع القصائد والأصوات كما لم تفترق من قبل. أي اننا بإزاء هذا التوسع في القراءة، نبتدىء ضرورة بالاعتراف بالمجهودات التي سعت لتأسيس النقد من داخل القصيدة، وتلك الساعية لإضفاء نسب إليه من خلال الإحالة النظرية للقدامى من العرب. لكن القصيدة ليست واحدة ومعروفة، وسياقات حضورها متعددة هي الأخرى، مثلما هي حالات خفوتها أو تدهورها، أو ضياعها أو اقصائها. نحن أمام أصوات وقصائد، في أرجاء هذا الوطن وثقافاته. على أرضه وبعيداً عنها. ولهذه أيضا أبوتها ونسبها، مهما بدا الحال والمثال، في هذا الوطن أو خارجه. ومثلها ما لا يخص النخبة القادرة على اذاعة سرها، فيكون نصيبه الاقصاء والدمار كمنتوج رث أو مطعون؛ آباؤه يعجزون عن تلبية ضرورات شجرة النسب القادرة على الصمود في أجواء العلاقة التي يقترحها بلوم، ولا تتنكر لها نظرية السرقات العربية.

وما بين المطالبة بهؤلاء واستمالة لأولئك تتسع (ديناميـة) الثقافـة، وتتعدد أوجهها، فيبـدو التفـاعل المقصـود تداخـلاً مـا بيـن المقـروء والمسموع والمشاهد والمجرب والمشهود، تحضـر أطرافـه فـي تعدديـات لسانية، هي شاغلنا عند قراءة الفعل الشعري، بمـا يستعيد للنقـد عافيـة مضافة لتلك التي تأكدت منذ حين، مستكملاً مسـاره القلـق والمتوتـر هـو الآخر، ولكن بعيداً عن مائدة العلاقات العامة.

الهوامش

(١) تراجع بخاصة
Suzanne p. Stet kevch, The Mute Immortals Speak The Pre- Islamic poetry of Ritual Cithaco Univ. P., (1993).
وكذلك ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ود. جابر عصفور، نقد الشعر، والصورة الفنية، وأدونيس: الثابت والمتحول؛ وبنيس، الشعر العربي الحديث؛ وكمال أبوديب، البنية الايقاعية للشعر العربي. وهناك دراسات أخرى لا تقل أهمية.

(٢) ويراجع بخاصة ما كتبه د. احسان عباس ود عز الديـن اسماعيل، وغيرهمـا أمـا فـي التوطنـة لهذا الاتجاه، فتراجع دراسات إيليا حاوي في الآداب. والتـي جمـع بعضهـا فـي الرمزيـة والسريالية فـي الشعر الغربي والعربي (بيروت: الثقافة، ١٩٨٣)، ط٢. وفي هذا الميدان يراجع عدد مجلـة فصـول عـن الشعر، ١٩٨٣. وكذلك الكتابات المتفرقة في الشعرية العربية، لكمـال أبوديـب، وأدونيـس، وبنيـس، وغيرهم. ويلفت الانتباه إلى كتاب محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري (الدار البيضاء: النجاح ١٩٩٠).

(٣) وتقع قراءات د. احسان عباس وعز الدين اسماعيل وعزيز السيد جاسم وصبري حافظ وعلي عباس علوان ومحسن اطيمش في مهاد التحضير النظري الذي تتوخاه هذه القراءة.

(٤) تتعدد الكتابات في المثاقفة. ويراجـع بهـذا الشـأن. عيسـى بلاطـه، الرومانتيكيـة ومعالمهـا فـي الشعر العربي الحديث (١٩٦٠)؛ وعبدالعزيز الدسوقي، جماعة ابولـو وأثرهـا فـي الشعـر الحديـث (١٩٦٠)، وأنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث (   )، وكذلك محمد عبدالحي، English & American influence on Arabic Romantic poetry (1982).

(٥) د. محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي (بيروت: المكتب الاسلامي، ١٩٨١، ط ٣)، ٢٩٧.

(٦) ونقل الزيات الام فيرتر عن الفرنسية عن الأصل الألمـانـي (١٩٢٠) ص أ، ج، د. يراجع أيضاً للمؤلف الحالي: الرواية العربية: النشأة والتحول، ط ١٩٨٦، ص ٥٢ - ٥٤.

(٧) الشعرية العربية، دار الآداب، ١٩٨٥، ٨٤، ١٠٩ - ١١٠.

(٨) مجلة اليوم السابع، باريس، ١٨ أبريل ١٩٨٨، ص ٤٣، حوار شفيقة مطر. ويضيف في اقتراحه لخلاص الشعر من (داء العظمة): (ان الشعراء الطليعيين الذين يمارسون دورهم الحقيقي، كما ينبغي، هم الذين يناضلون من أجل تحرير الشعر من عقدة الشاعر ومن أجل تحرير ومناخ الشعر ووسط الشراء من الطفيلية، والارتزاق، والذيلية والتهريجية السطحية والسمسرة السياسية).

(٩) (رؤيا الشاعر ومكانتها في التقويم النقدي المعاصر)، ضمن دورة الشابي، ندوة نظمتها مؤسسة البابطين (فاس ١٠ - ١٢ أكتوبر، ١٩٩٥).

(١٠) سحر الشعر، مجموعة مقالات وقصائد عصرية في الشعر والشعراء، جمعها وعلق حواشيها، رفائيل بطي (طباعة المطبعة الرحمانية بمصر ١٩٢٢، المكتبة العصرية، بغداد): من مقالة الرصافي في الشعر، ص ٨٦ ـ ١٠٠، ويرد رأي العقاد، ص ١٤٥ ـ ١٤٦، من مقدمته للجزء الأول من ديوان المازني (الطبع والتقليد في الشعر العصري).

(١١) المصدر نفسه، ص ١٢٥ وما بعدها، وكذلك ١٨٧ بالنسبة لأمين واصف و٢٢٦ و٢٣٤، في الاشارة لشكري والمنفلوطي.

(١٢) ويراجع هذا الأمر ما يقوله عباس خضر وعبدالعزيز البشري، والعقاد، والحكيم، وكذلك طه حسين في مستقبل الثقافة في مصر. ويقدم يوسف الشاروني خلاصة عن ذلك في دراسات في الرواية والقصة (الانجلومصرية ١٩٦٧)، ١٢٥. وينظر أيضا كتاب المؤلف الحالي، الاستشراف في الفكر العربي (بيروت: العربية، ١٩٢٢).

(١٣) حوار شفيقة مطر، سابق، ص ٤٢ - ٤٣.

(١٤) تعبير أدونيس، الشعرية العربية، ص ٩٠.

(١٥) نشرت القصيدة في (أبناء النور)، ١٩٦٥، عندما كنت محررا لصفحة الأدب. ويعيد عزيز السيد جاسم نشرها والكتابة عنها بعد ذلك، في سلسلة من الدراسات التي ميزت نقد الستيني، ثم جمعها في كتاب، دراسات نقدية في الأدب الحديث (القاهرة: الهيئة المصرية، ١٩٩٥، عن ط ١٩٧٠، بغداد، طبق الأصل)، ص ١٥٥ - ١٦٥.

(١٦) المصدر نفسه، ص ١٦٣.



هلْ يمكنُ أنْ يوجد حجاجٌ غيرُ بلاغيٍّ؟

• أوليفـيي روبـــول
• ترجمة: محمـد العمـري[1]

[تقديم الترجمة

يدخل المقال الذي نقدم هنا ترجمته في إطار استكشاف الآفاق التي تخوض فيها البلاغة. وذلك من خلال بحث علاقتها بمبحث مجاور لها ملتبس بها منذ القديم، هو مبحث الحجاج. قد يقال إن الحجاج وظيفة من وظائف البلاغة، وقد يُدعى أن لا علاقة بين البلاغة والحجاج، وقد تُقترح صيغة وسط تبين نقط التداخل ونقط التخارج بينهما. إن هذه الأقوال كلها رهينة بالتعريف؛ رهينة بتعريف البلاغة من جهة، ورهينة بتعريف الحجاج من جهة ثانية. وتبين الاقتراحات التي قدمها الباحث، وهي ممثلة وليست مانعة، مدى اتساع الآفاق التي ترودها البلاغة في العصر الحديث مستلهمة الاجتهادات البلاغية القديمة.

حاول الباحث أن يتجاوز التعارض بين مطلب البرهنة العقلية ومطلب الاستمالة العاطفية في العملية الحجاجية. وفي هذا الاطار قدم مجموعة من الضمانات التي يمكن التعويل عليها في تلافي ما قد يُعزى إلى البلاغة من نزوعٍ إلى الاثارة والتحريض، بل والتضليل السفسطائي. فلا خوف من الاثارة التحريضية في مجال القضاء لأن الفيلسوف يقوم بدور مع وضد في الوقت نفسه. ولا خوف منها في مجال التعليم والبيداغوجيا لأن الأستاذ يكشف أسراره المهنية للطالب.. وهكذا يمكن النظر في الاشهار والخطاب الديني وفي كل مجالات الخطاب لكشف الضمانات التي يمكن الاعتماد عليها في التعامل في مجال الحجاج.

ما أحوجنا إلى فتح هذه المناحي في البحث البلاغي في الثقافة العربية الحديثة. ولذلك فهذا المقال ليس للتحصيل والاستظهار؛ ولكنه للحفز على العمل في هذه الآفاق الواسعة الممكنة.

إن البعد الاقناعي للبلاغة، مثل البعد الشعري، يطرح مجموعة من المصطلحات التي يجد المترجم صعوبة في نقلها كلما وقع تفاوت ليس في التصور وحسب، بل في مستوى تبلور المفاهيم في اللغتين تبعا لمستوى البحث فيهما. من الألفاظ الجوهرية في المقال التي لم نجد لها مقابلات دقيقة تنقل معناها بتمامه في شتى الاستعمالات والسياقات الكلمات التالية:

١ ـ المُستَمَع: Auditoire

تعني كلمة Auditoire شيئين متلازمين: مجموع من المستمعين في سياق زماني ومكاني، حضاري ونفسي معين. فهي تحتوي بمعناه واشتقاقها على عنصرين: المستمِع (بالكسر) + السياق (السياق العام المتحكم في وجهة النظر، ويجسده المكان). ولذلك نجد المؤلف ينتهي، في تعريف هذه الكلمة/المصطلح، إلى الخلاصة التالية: "وباختصار فإن أي مُستَمَع هو وجهة نظر بكل ما تتضمنه الكلمة من نسبية ومحدودية وجزئية (أي أنه ليس مطلقاً ولا كونياً). ولا أرى أن بوسعنا أن نغيى وجهة النظر هذه بدون بلاغة؛ أي بدون اللجوء إلى الاثارة والتهييج بقدر لجوئنا إلى العقل".

كنت ترجمتُ هذه الكلمة، في أول الأمر، بكلمة محفل ومحافل لارتباط الخطابة بالمحافل. ثم لاحظت، بعد تأمل، أن كلمة محفل، على غناها في التذكير بالسياق، لا تبرز عنصر الاستماع، وهي مستعملة في الخطاب السياسي والصحفي بمعنى المؤسسات والمنظمات: المحافل الدولية. لذلك

فضلت استعمال كلمة مستمع؛ فهي تجمع بين السمع والمكان، وتذكر في الوقت نفسه عن طريق الصيغة الصرفية بالمجتمع. إن الاتفاق على استعمال مصطلح واسع المجال؛ سيعفينا من كثير من الحشو والشروح غير الضرورية. ومن المعلوم أن أرسطو كان قد قسم بلاغة الخطاب الاقناعي إلى استشارية وقضائية واحتفائية (مدح وذم) بالنظر إلى المستمعات الثلاثة الممكنة.

٢ ـ التحريض: manipulation

تعني كلمة manipulation، على وجه العموم، التحكم في الشيء وتحريكه، وحين تتصل بالجماهير تنصرف، في الغالب إلى التحريض. غير أن التحريض قد يحسم توجه الكلمة، في حين أنها قد تعني أقل من ذلك؛ أي مجرد الاثارة والتحريك. وتبدو الاثارة أنسب أحياناً لترجمة التحريك الوجداني.. القائم على التعاطف مع المتحدث (ethos) كمرتبة أدنى من التهييج القائم على إثارة الحقد والألم والخوف عند المستمع (pathos)[٢]. فالتحريض يتم، على هذا، بالتماس التعاطف مع المرسل أو إثارة انفعالات المخاطب، ولكنه ملون بلون التضليل (البعد السفسطائي) الذي نذر الباحث نفسه لمقاومته، وتخليص البلاغة منه. ونظراً لاحتواء التحريض على الاثارة فكثيراً ما يجد المترجم نفسه ميالاً إلى استعمال الاثارة مباشرة بدل التحريض في ترجمة كلمة manipulation.

إن التحريض، كما ورد في كلام الباحث، قسيم البرهان في العملية الاقناعية: هذا نتاج العقل، وذلك نتاج الوجدان.

٣ ـ الالتفات: apostrophe. التجسيد: prosopopee.

التساخر: chleuasme

مادام المستَمع عنصراً أساسياً في تحديد القيمة البلاغية فإنه سيكون موضوع صناعة وخدعة؛ إذ قد يوهم الخطيب بالحديث خارج مُستَمَعه؛ فيوجه الخطاب إلى جهة ويقصد جهة أخرى، أو ينقل الخطاب فجأة من مسار إلى مسار. يقول فونتاني: "إن الالتفات، وهو يصاخب عادة بالتعجب، هو تنويع مفاجىء في الخطاب يتم الالتفات فيه عن موضوع ليُتوجه إلى موضوع آخر طبيعي أو خارق، حاضر أو غائب، حي أو ميت، متحرك أو ساكن، واقعي أو مجرد، أو ليُتوجه إلى النفس" (Les figures du discours: Apostrophe). مما قد يثير انتباه مؤرخ البلاغة المقارنة استعمال فونتاني لفظ se detourner أي يلتفت.

وقد يستنطق الخطيب الغائب والجامد، ويفترض الحوارات المستحيلة؛ وكل هذا داخل في الصورة البلاغية المدعوة prosopopee التي ترجمناها بـ التجسيد. كما قد يتساذج أو يتلوّعم، أي يبدو كمن يسخر من نفسه أو يلومها، لغرض الحصول على رد إيجابي لصالحه من طرف المستمع، مثل: هل أنا مغفل إلى هذا الحد؟ أو: أنا جنيت على نفسي؟ وتدخل هذه الاجراءات تحت صورة بلاغية هي chleuasme التي ترجمناها بـ التساخر لانطوائها على حسرة المفارقة مع التظاهر بالاستخفاف.

إن الالتفات والتشخيص والتساخر تقنيات متكاملة للتلاعب بالمقام والخروج من التوازي بين الخطاب والمستمع في الظاهر؛ لأنها لا تخرج عنه إلا لتعود إليه عن طريق التأويل خالقة لحظة من الانزياح، فمع التأويل يعود الخطاب إلى نصابه البلاغي وينقشع عنه وهم الكونية المُستمعية. فقد توجه الخطاب في الظاهر إلى جهة ونحن نخاطب جهة ثانية: قد تُخاطب الأم طفلها الصغير آمرةً بما يفوق طاقته، أو بما لا يعنيه، وذلك بمحضر الأب الذي يكون هو المعني بالخطاب. وقد نتعمد

تجاوز المستمع الخاص عن طريق التعميم باحثين عن حال مثالية، أو باحثين عن مستمع كوني لوضع المحتمل موضع المطلق.

هذه بعض المصطلحات، وهذه بعض الإشكالات التي تثيرها هذه المقالة السهلة الممتنعة في الوقت نفسه، سيأخذ منها كل ما يعنيه وينهضم له، وعلى الله قصد السبيل].

أ ـ سؤال التحديد

من الطبيعي أن كل شيء رهين بالتعريف. فماذا نعني بالحجاج، وماذا نعني بالبلاغة؟ يجب أن نعطي الكلمتين معنى دقيقاً لكي نستطيع حل مشكلة العلاقة بينهما، بل إن ذلك ضروري لوجود المشكل من أساسه.

أعتقد أن هناك إجماعاً في أيامنا هذه على تعريف الحجاج عن طريق معارضته بالبرهنة. وإلا لما كان هناك مشكل! قد يكون عندنا حينئذ، برهنة من نمط منطقي ـ رياضي، بدون أية علاقة مع البلاغة، من جهة، وقد يكون هناك، من جهة ثانية، تهييج سيكولوجي ذو علاقة أكيدة بالبلاغة، ولكنه غير ذي علاقة بالحجاج. وفي مقابل ذلك فإذا ما رأينا في الحجاج خطاباً عقلياً يهدف إلى الاقناع بدون أن تكون له الصرامة الشكلية التي تتمتع بها البرهنة، فحينئذ سيطرح مشكل علاقته على البلاغة.

١ ـ المعاني المختلفة "للبلاغة"

ماذا تعني "البلاغة" إذن؟ إذا ما حصرت نظري في عصرنا هذا، فيبدو لي أن للكلمة أربعة معان مختلفة على الأقل.

نجد معني أول عند مجموعة من منظري الأدب، خاصة أولئك الذين ينتمون إلى مجموعة مي[٢] Mu. فالبلاغة تضم، في نظرهم، كل العناصر الأدبية في الخطاب؛ أي كل ما يشكل "انزياحا". وهذا ينطبق على صور الأسلوب بوجه خاص. إن لهذا التعريف مزية تعيين العلاقة بين البلاغة والأدب علي أقل تقدير. غير أنه ينطوي على اختزال كبير. فالواقع أنهم لا يكادون يعلنون عن الشيء الذي يقاس إليه الانزياح. لا يقال لنا، مثلاً، ماذا كان على كمبرون CAMBRONNE أن يقوله في وترلو WATERLOO... وتبعاً لذلك فإننا دائماً إلى خسارة حتى في الحالة التي ندعي فيها تحديد المعيار، أي المعنى الحقيقي، أو مستوى الصفر، أي، باختصار، ما ليس بلاغة. وهي خسارة في الأثر إن لم تكن في المعنى. فلو أن الخطيب حذف الالتفات[٣] في المثال التالي:QUO USQUE TANDEM ABUTERE. CATILINA, PATIENTIA, NOSTRA? وهو يتجه إلى جمهوره الواقعي، فقال: "إلى متى سيستمر كتلينيا في استغلال صبرنا؟" لكن الأثر الاقناعي اقل. ومن هنا أصل إلى مأخذي الأخير علي هذا التعريف؛ وهو أنه يهمل الشيء المهم أي العلاقة الحميمة بين البلاغة والاقناع.

هناك مقاربة ثانية لي أكثر قبولاً، وهي مقاربة جان بليز جرايز[٤] JEAN - BLAISE GRIZE. فالعنصر البلاغي في نظره هو ما يخص الخطيب ويسعى إلى المساعدة على تلقي الشيء الذي قدم. "فالبلاغي متميز إذن عن الحجاجي، إنه كل ما يستعين به الخطاب لتسهيل تلقيه (أو وصوله). إنه بيداغوجيا الخطاب بالنظر إلى ذاته. يبدو هذا صائباً غير أنه يقوم على اختزال مخل. وذلك أن البيداغوجيا، كيف ما كانت، فهي تعمل على تغيير موضوعها (ليصير ملائماً)، فإذا ما كان الخطيب بيداغوجيا بإزاء حجاجه الخاص فإن هذا الحجاج سيتغير، مهما قلت هذه البيداغوجيا، ليصير أكثر بساطة وأكثر انسجاماً وأكثر حيوية ووضوحاً.

إلخ.

وقد قدم لنا شارل بيرلمان واولبريشت تيليكا معنى ثالثاً. فهذان الباحثان قد بسّطا لنا الأمر لأنهما يطابقان، من البداية، بين البلاغة والحجاج كما يشير إلى ذلك، من أول وهلة، عنوانُ كتابهما الضخم(٥). إن لهذه المطابقة أهمية بالنسبة للمحتوى. ذلك ان كل ما اعتدنا اعتباره بلاغة في خطاب ما، وخاصة صور الأسلوب، سيفسر باعتباره حالة خاصة من أحوال الحجاج. مثال ذلك السخرية. إنها ليست مجرد انبساط، أو تيسير بيداغوجي، إنها أحسن وسيلة لإبراز عدم التلاؤم، كالذي يقع بين الخطيب وخطابه الخاص: "إنكم أنتم من يقول ذلك!". إن السخرية حجة في حد ذاتها، وكذلك الاستعارة؛ إنها استدلال قائم على المقايسة المكثفة.. إلخ. وبالمثل فالبلاغة لم تعد لباساً خارجياً للحجاج بل إنها لتنتمي إلى بنيته الخاصة intime. إنها نظرية خصبة ولكنها، هي الأخرى، مختزِلة (بالكسر). نعم، تهمل الانفعال أو الضحك الذي تثيره البلاغة، وهما يساهمان مساهمة غير قليلة في القوة الاقناعية للحجاج، غير أنهما يجعلانه في موضع مُريب. وحين لا يكون هناك مفر من أن يكون الحجاج بلاغياً ألا يكون بذلك تحريضاً إلى حد ما.

يقودني هذا إلى المعنى الرابع "للبلاغة" هذا المعنى الذي أجده عند فرونسيس جاك(٦). فحسب رأيه ليس هناك مستويان في الخطاب: برهاني وحجاجي، بل توجد ثلاثة؛ الثالث هو المستوى البلاغي الذي قد يوضع، من حيث الصرامة والصدق. تحت المستوى الحجاجي الذي يدعوه جاك المستوى "الحواري". إن البلاغة بالنسبة إليه، كما هو الحال عند أفلاطون، تضم دائماً جانباً من الرتابة العمياء ومن المداهنة التي تجعلها موضع شك. فبماذا هي متهمة؟ إنها متهمة، أولا، بكونها غير عقلية، في حين يدعي الحجاج العقلانية أو، على الأقل، المعقولية. ومادامت البلاغة تعمل دائماً على تمرير الحجة الأكثر ضعفاً وكأنها

الحجة الأكثر قوة (بروطاغوراس) فلن تستطيع أبداً الخروج من الاحتمال.

وتبعاً لذلك فإنها تقيم علاقة واحدة الجانب حيث يصير الخطاب مالكاً للأشخاص ومهيمناً عليهم بواسطة الكلمات. إن "الحوارية" هي، على الضد من ذلك، الحجاج الحقيقي؛ إنها اشتراك في البحث عن الحقيقة انطلاقاً من المحتمل لغرض الوصول إلى القبول، عن اختيار، من طرق المتحاورين. وباختصار فإن البلاغة والحجاج يتمايزان بطبيعتيهما، لأنهما يتعارضان في مشروعيهما الأساسيين. فالبلاغة تدعي الهيمنة، في حين يدعي الحجاج الاشتراك في الكشف. إني وإن كنت لا أشاطر أصحاب هذا التعريف الراي فإني أجد له مزية كبيرة، مزية طرح المشكل.

٢ ـ "البلاغي": عدم قابلية الشرحِ والانغلاقُ

إن أزمة التعريف هذه تقتضينا الحسم. وسأحاول ذلك مستلهماً أرسطو، أي مستلهما التراث. كيف يمكن تعريف كلمة "بلاغي" باعتبارها نعتاً؟ ماذا نقصد حين نتحدث عن خطاب بليغ، أو عن الملمح البلاغي لخطاب ما؟ ما هو "البلاغي"؟

جوابي هو الآتي: البلاغي، في أي خطاب، هو ما يجعله مقنعاً باتحاد المضمون والشكل. أقصد بالمضمون المحتوى الإخباري، والبنية المنطقية للخطاب، وبالشكل كل ما ينبع من الوجدان (الاستعطاف والتهييج)، كما أقصد البناء (التنظيم: disposition) والأسلوب ثم الأداء في آخر المطاف. وأضيف بأنه يمكننا أن نعرف حضور ما هو بلاغي من خلال هاتين العلامتين: استحالة شرح الخطاب وانغلاقه.

لنأخذ، على سبيل المثال، عبارة سيشرون: إلى متى؟ que usque

tandem?. إن هذه العبارة لتبين بشكل جيد الأثر "الإقناعي" الناتج عن الاتحاد بين الشكل والموضوع. لنتذكر أن هذا السؤال "الخطابي" قد استعمل كمقدمة. إنه يفتح الخطاب بشكل مفاجىء ex abrupto؛ فلو وُضع في موضعٍ آخر لما كان له نفس الأثر. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن شرحاً يلغي الالتفاف يوشك أن يجرده من أثره. إن عبارة سيشرون غير القابلة للشرح، كما رأيت، هي أيضاً عبارة مغلقة، بمعنى أنها بدون جواب. والواقع أنها تحتوي، على الاقل، على ثلاثة افتراضات: لنفرض أن كاتيلينا الحاضر أجاب: "سأتوقف في الحين!" فإن إجابته ستترك ثلاثة توكيدات بدون تغيير: ١) هناك صبر؛ ٢) استهتر بذلك الصبر (استعمله أسوأ استعمال)؛ ٣) هذا الصبر "هو صبرنا". الواقع أن سيشرون قد نجح في الجمع بين صورتين بلاغيتين متعارضتين في جملة واحدة: الالتفات والتجسيد[٧] المُستمعي. إنه يراوغ بالتوجه إلى (كتيلينا) آخر بدل مستمعه، والحال أن يجعل مستمعه (مجلس الأعيان) متحدثاً من خلال صوته: صبرنا (patienta nostra).

وبما أن الرسالة البلاغية منغلقة فإنها تبقى، تبعاً لذلك، بدون جواب. وهذا ما يؤيد قول فرونسيس جاك في الظاهر. والواقع خلاف ذلك: فحضور عنصر بلاغي لا يلغي الحوار ولكنه يجعله حواراً بلاغياً. لقد اجتهد سبينوزا في الأخلاق Ethique 1V في تفنيد هذا المثل: "الإنسان ذئب للإنسان" Homo homini lupus. غير أن هذا التفنيد العقلاني ربما بدا له غيى كاف. ذلك أنه إنما يعارض، في نهاية المطاف، مثلاً بمثل، واستعارة باستعارة: الإنسان خيرٌ للإنسان Homo homini deus[٨].

هل يجب أن نستنتج من هذا أن على الحجاج أن يستغني عن البلاغة؟ يبقى أن نعرف إذا ما كان يستطيع ذلك.

ب ـ الملامح الخمسة للحجاج

للجواب عن ذلك نعود إلى تحديد مفهوم الحجاج لتبين ما يميزه عن

البرهان. سأقول مستلهماً بحرية ببرلمان وتليكا: يتميز الحجاج بخمسة ملامح رئيسية: ١) يتوجه إلى مستمع؛ ٢) يعبّر عنه بلغة طبيعية؛ ٣) مسلماته لا تعدو أن تكون احتمالية؛ ٤) لا يفتقر تقدمه (تناميه) إلى ضرورة منطقية بمعنى الكلمة stricto sensu؛ ٥) ليست نتائجه (خلاصاته) ملزمة. بناء عليه أتساءل: أليست هذه الملامح، التي تميز الحجاج عن البرهان، هي نفسها ما يجعله بلاغياً بالضرورة. سأتناولها إذن واحدة تلو الأخرى.

١) هل يمكن أن يكون المستمَع كونياً

عندما نحاج فإننا لا نفعل ذلك أمام أي كان؛ إن ذلك يتم عادة أمام مستمع، مستمع خاص: خاص في الواقع من عدة جهات: خاص من جهة الكفاءة، وخاص أيضاً من جهة المعتقدات التي تكون فكرية ووجدانية في آن معاً. وباختصار فإن أي مستمع هو وجهة نظر بكل ما تتضمنه الكلمة من نسبية ومحدودية وجزئية. ولا أرى أن بوسعنا أن نغير وجهة النظر هذه بدون بلاغة، أي بدون اللجوء إلى الاستعطاف والتهييج بقدر لجوئنا إلى العقل.

سيرد عليَ بأن بيرلمان وتيليكا نفسهما يُدخلان مفهوم المستمع الكوني خارج كل وجهة نظر، أي خارج كل بلاغة على وجه التقريب. ولكن ماذا يمكن أن يعنيه "المستمع الكوني"؟ وكيف سيتعامل معه المحتج؟

هل هو المستمع غير المختص؟ هذا ما كان يعتقد في القرن السابع عشر، وشاهِده موليير وباسكال. حتى ولو قبلنا ذلك فإن العلاقة بين الخطيب والمستمع لن تكون أقل بلاغية، بل ستزيد بلاغة بدون شك. وسيكون كذلك بالنظر إلى أن التبسيط (التيسير) أقرب إلى البلاغة من

العلم. وإذا ما تحايل الخطيب نفسه ليظهر وكأنه غير مختص كما فعل باسكال في القرويات ليحاور المختصين بتساذج إنه سيستعير صورة لا غبار على بلاغيتها وهي التساذج.

هل المقصود مستمع غير خاص، مستمع لا عواطف له ولا أحكام مسبقة له، هو باختصار الإنسانية المتعلقة؟ إن مخاطبة مثل هذا المستمع، على ادعاء وجوده، قد لا تكون أكثر من بهرج. يتوجه بالخطاب، في الحقل السياسي، زيادة على الأحزاب، إلى رجل الشارع، الإنسان السليم الطوية. والآن فإن الفيلسوف نفسه حين يدعي أنه يتوجه إلى الإنسان العاقل خارج مستمعه الحقيقي فقد يظهر مدموغاً بالأيديولوجية. فحين يصيح روسو: "أيها الناس، كونوا إنسانيين"، أليس خطابه موجهاً، في الواقع، إلى المثقفين في عصره من الباريزيين؟ إن التوجه إلى الإنسان خارج مستمعه الواقعي هو استعمال لصورة بلاغية هي: الالتفات.

غير أنه ألا يمكن أن نستعمل هذه البلاغة استعمالاً وجيهاً. الواقع أن المستمع الكوني قد لا يعني التعتيم بل المثالية، أي فكرة منظمة بالمعنى الكانطي. إني أعلم أني أتعامل مع مستمع خاص غير أني أوجه إليه خطاباً يحاول تجاوزه، خطاباً يتجاوزه إلى مستمعات أخرى ممكنة دون تحديد، مع ذلك، لعدد هذه المستمعات وطبيعتها. وعندئذ لا يبقى المستمع الكوني مجرد خدعة، بل يصير مبدأ للتجاوز. ويمكن بذلك أن نتحدث عن استعمال قويم للالتفات.

٢) اللغة الطبيعية: الكتابي والشفوي

نصل هنا إلى الملمح الثاني. إن القول بأن الحجاج يتم في اللغة الطبيعية، يعني إثارة (قضية) تعدد دلالات الالفاظ وإيحاءاتها. وبناء عليه

نتساءل: هل لكلمة "حجاج" نفسُ المعنى ونفس القيمة بالنسبة لكل واحد منا؟

إن الغموض لا ينبع من الكلمات وحدها، بل هو نابع أيضاً من التركيب. وهكذا فهل معنى الفعل المضارع (الزمن الحاضر) هو: الآن أم دائماً؟ وأداة التعريف؟ هل تعني الأغلب أم تعني الكل؟ ولغرض التمثيل نستعين بالمثل التالي: الإنسان ذئب لأخيه الإنسان". أذكر أن هذا المثل كان موضوعاً للفسلفة في القرن السابع عشر. إنه اكثر إذن من مثل شعبي. ولكن ماذا يريد أن يقول؟ بماذا ترتبط استعارة "الذئب؟" لا شك في أنها ترتبط بالقسوة، غير أنها تعني كذلك الوحدة والعيش في قطيع. في هذه الحالة، فإن الذناب حتى الإنسانية منها، لا يأكل بعضها بعضاً. ويمكن أن نبقى ذئاباً ونحن إخوان في الآن نفسه. ثم ماذا يعني التعريف (تعريف الإنسان)؟ هل يعني أغلب الناس؟ هل يعني الإنسان في جوهره؟ هل يعني الإنسان الطبيعي السابق على الثقافة؟ وباختصار فإن المثل مفخّخ مثله في ذلك مثل شعار إشهاري. غير أن الملحوظ أننا لا نحس بغموض، يكفي أن نسمعه ليظهر لنا جلياً بشكل تام. ذلك أننا في اللغة الطبيعية نُدخل في الوضوح ما لا يعدو مألوفاً، وهذا مصدر البلاغة.

غير أن البلاغة ماتفتأ تتدخل بشكل أكثر إكراهاً. فحين نتحدث عن الحجاج ينبغي أولاً أن نتساءل: هل هو مكتوب أم شفوي؟ لأنه في الغالب شفوي. وهذا يغير كل شيء.

إن النص المكتوب شيء حاضر أمامنا يمكننا أن نعيد قراءته وتحليله حسب ما نريد، الأمر الذي يتيح نقده. لكن هذه الامكانيات تنعدم مع الكلام الشفوي. فالرسالة حدث يواكب اختفاؤه عملية إنتاجية؛ فما لا نسمعه أو نحتفظ به يضيع إلى الأبد. فعلى الخطيب إذن أن يقاوم عدوين قاتلين: عدم الإنتباه والنسيان. وليس في وسعه تحقيق ذلك إلا عن طريق إجراءات بلاغية. أما المستمع فهو لا يملك إمكانيات النقد، إذ

عليه أن يتابع؛ ولكنه يستطيع، من جهة أخرى، أن يتحرر باللجوء إلى عدم الانتباه. وعليه يصعب تصور كيف يستطيع حجاج شفوي الاستغناء عن البلاغة. وهذا ما تؤكده الثقافات المدعوة ثقافات "شفوية"، صحيح أنها تحتج وتعلم ولكن بواسطة التكرار والتجنيس والاستعارة والتمثيل والألغاز إلخ. فتنمي بذلك الوظيفة الشعرية على حساب الوظيفة النقدية. تستطيع ثقافة ما إنتاج أساطير وأشعار وملاحم ولكنها لا تستطيع إنتاج نقد العقل الخالص.

ليست ثقافتنا شفوية، ولكن بالنظر إلى أننا نحتج، ونحن نتحدث ونستمع ونحاور، فالبلاغة حاضرة هنا باعتبارها متكأ يعوض الورق. يدعي رولان بارت[٩] أن القسم الرابع من البلاغة القديمة أي العملية الخطابية لم يعد يهمنا، إذ لم نعد نهتم إلا بالمكتوب (ات). ففي قرن السمعيات البصرية نجد صعوبة في فهم قضية بهذه الضخامة. أضيف أنه يجب علينا هنا أن نعير اهتماما للعبارة التالية: "ليتنا نستطيع أن نعبر (عن أنفسنا) بصوت حي"، هذه العبارة التي نجدها في النقاشات الأكثر تقنية، وليس في الخصومات العائلية. فهي تشهد على ضياع شيء في حال الحجاج الكتابي، وأن الحجاج الشفوي يمتلك شيئاً لا يعوض، هو البلاغة بالتحديد.

٣ ـ مسلمات احتمالية: البلاغة والنسبية

يبدو أن هذا الملمح الثالث نابع من كون أي مستمع مستمعاً خاصاً. ونقصد به بكل بساطة الطابع الاحتمالي للمسلمات حيث لا تكون بديهية في ذاتها بل في كونها "تبدو صادقة" بالنسبة إلى ذلك المستمع. ومعاينة الأمر على هذا الشكل تسلمنا إلى النسبية الأكثر جذرية: "لكلّ حقيقته".

سأبين كيف أن أخذ الأمر على هذا الوجه ينطوي على تعسف، ويقوم

على لعب لفظي اشتقاقي. فالواقع أن الاحتمال ليس مربوطاً بالمستمع، ومن ثم فإن هذا الملمح الثالث مستقل منطقياً عن الملمح الأول. إن كون المقدمات مجرد مقدمات احتمالية لا يرجع، في الواقع، إلى جهل المستمع أو عجزه أو إلى أفكاره المسبقة. إن الحجاج ليس منطق الفقير! إن اتصافه بعدم اليقين وغياب الصرامة (أو الدقة) يرجع إلى موضوعه نفسه، أو إذا ما شئنا إلى الحقل الذي يطبق فيه. فحين يتعلق الأمر بالقضايا القضائية والاقتصادية والسياسية والتعليمية، وربما بالأخلاقية والفلسفية أيضاً فإننا لا نهتم بالصدق في ذاته بل في مدى احتماله. وعلى العكس من ذلك ففي عالم من الحقائق اليقينية لن يكون هناك فعل ولا حجاج. فعلى هذا الأخير أن يحترم الطبيعة غير اليقينية لموضوعه، وألا يدعي العلمية، فلن تكون إلا تعسفية، إن لم تكن ضد العلم أصلاً. غير أن قبول الاحتمال لا يعني السقوط في النسبية.

ما هو المحتمل إذن؟ للإختصار، هو كل ما تفترض فيه الثقة. فالقضاة مثلاً ليسوا دائماً مستقلين، والأطباء ليسوا أكفاء على الدوام، والخطباء ليسوا دائماً نزهاء، غير أننا نفترض جدلاً أنهم كذلك. وإذا ما ادعينا خلاف ذلك فعلينا نحن إقامة الحجة. ولولا هذا النوع من الافتراضات (ولا أستعمل الكلمة بمعنى قضائي) لكانت الحياة مستحيلة، والحياة هي التي تفند النزوع إلى الشك.

وسنلاحظ، زيادة على ما تقدم، أن الحجاج، برغم استناده أساساً إلى الاحتمال، قد يتضمن أيضاً عناصر برهانية بمعنى ضرورية، لا يرقى إليها الشك. وعموماً فإن العناصر عناصر سالبة إذ يمكن مثلاً أن نبرهن على أن مشروع قانونٍ ما (هذا القانون أو ذاك) لا يتنافى مع الدستور لا على أنه سيكون مفيداً على وجه اليقين. وأعتقد أن هناك قاعدة حاسمة هي احترام هذه العناصر حيث توجد.

لنفترض مثلاً حواراً تاريخيا حول قضية دريفوس Dreyfus. صحيح

أنها، مانفكت تنطوي على ملامح مثيرة للجدل (محيَرة). غير أني أعتبر أن مما هو "مبرهن عليه" أن الكابتن دريفوس لم يكن مذنباً، وليس هو مقترف لائحةِ الجرائم؛ إن الشك في ذلك قد لا يعتبر دليلاً على الأناة أو الموضوعية، بل سيعتبر حجة على العواطف العنصرية.

٤ ـ حجج بدون ضرورة منطقية

إذا كانت المقدمات لا تعدو أن تكون احتمالية، فإن تدرج الحجج (أو تناميها) لا يمت بصلة إلى تدرج التفكير المنطقي؛ إذ يبقى؛ على الدوام، على قدر من عدم التوقع وغير القابلية للصورنة. إن تنظيمه تابع للعبقرية البلاغية للخطيب الذي عليه ترتيب الحجج حسب ترتيب قواها تبعاً لحالة المستمع.

الواقع أن طبيعة الحجج نفسها هي التي تفلت من الضرورة المنطقية. فلا نجد من بين جميع الأصناف التي أحصاها بيرلمان وتليكا حجة تتصف بالضرورة المنطقية، ولا يمكن تفنيدها. وسأقتصر هنا على مثال واحد.

يتعلق الأمر بحجة "شبه منطقية" هي: صديق الصديق صديق". إنه يقلد الانتقال بين الأطراف في القياس المنطقي. ويمكن زيادة على ذلك أن يعالج حسب توليفة جبرية:

أصدقاء الاصدقاء أصدقاء

أصدقاء الأعداء أعداء

أعداء الأصدقاء أعداء

أعداء الأعداء أصدقاء

لقد استعملت الحجة الأخيرة من طرف تشورشيل في يونيو ١٩٤١ لتبرير تحالفه مع الاتحاد السوفياتي الذي اجتاحه الألمان. من الأكيد أنها

لا تتمتع بأية صرامة؛ فليس مما يتعذر تصوره أن يكون المرء عدواً لأصدقائه تحدياً أو غيرة. غير أن الأمر لا يتعلق، مع ذلك، بحجة زائفة. فهناك نوع من الاحتمالية؛ يستحق أن نأخذه بعين الاعتبار. لنقل، مرة أخرى، بأنه ينطبق بعلاقة مفترضة، وأن رفضه أي رفض نقل الصداقة هو الذي يحتاج إلى إقامة حجة.

ملاحظة أخيرة: إن قوة مرتبطة بالشكل، بالصورة البلاغية المسماة تكرارا[١٠]. فإذا ما ألغينا التكرار مستبدلين، في كل مرة، كلمة صديق بكلمة اخرى فإن الحجة تفقد كثيرا من قوتها.

٥ ـ خلاصات متضاربة على الدوام

من هنا طابع المفارقة الذي يطبع الخلاصة. إن الخلاصة في مجال الحجاج ليست قولاً حول العالم. أو ليست ذلك وحسب، بل إنها تعبير، قبل كل شيء، عن التوافق (الاتفاق) بين المتخاطبين. إنها تتمتع إذن بالملامح التالية: يجب أولا، أن تكون أغنى من المقدمات، وإلا فقد لا نحصل سوى على حجاج عقيم أو مضاد. بعد ذلك يقدم الخطيب الخلاصة وكأنها تفرض نفسها و"تختم الحوار". غير أن المستمع ليس ملزماً في نهاية المطاف بقبولها؛ إذ يبقى فعالا ومسؤولا عن قول نعم أو لا. وبهذا المعنى، بوجه خاص، تكون الخلاصة مثيرة للجدل: إنها تورِّط (أو ترهن) الذي يقبلها والذي يرفضها على حد سواء. لقد قدم جزب. جرايز مثالاً جيداً يشخص هذه الملامح الثلاثة:

لقد حُدِّد صغير الإنسان بالنظر إلى النشاط الكلامي؛ فكلمة **enfant** مكونة من وحدتين "in" و"fari" وهما تعنيان: عدم الكلام. إذن فقد تصوَّر الطفل انطلاقا من نقص، من غياب"[١١].

إن النتيجة التي ترتبت بعد قوله "إذن" أكثر غنى من المقدمات، ذلك

أن الخطيب تجاوز رأي الرومانيين ـ وهو رأي مستنبط من الكلمة اللاتينية infans ـ إلى حقيقة كونية (أي جعل رأي الرومانيين حقيقة كونية): "تصوّر الطفل". إن الكاتب يقدم هذه الخلاصة كشيء ضروري في حين أنني أنا باعتباري مستمعا لا أقبلها، لأنني لا أعطي للاشتقاق قيمة أكبر من التي أعطيها للتلاعب بالألفاظ. وكيفما كان الحال. فإن نتيجة من هذا القبيل عرضة للأخذ والرد، على الدوام، من طرف المستمع أو الخطيب على حد سواء. فيجب التخلي هنا أيضاً عن منطق: إما "الكل أو لا شيء"، لصالح التقريب الاحتمالي.

وإلى ذلك فإن الحجاج يرفض تنافي الأطراف: إما أن يكون الأمر عقلانياً أو أن يكون وجدانيا. وبالنظر إلى أن المقدمات مسلمات، وأنها، بالتالي، ذات محتوى وجداني فمن العادي أن يكون الأمر كذلك بالنسبة للنتيجة، حتى ولو وصلت البلاغة إلى تغيير هذه الوجدانية، هذا الأثر العاطفي. لنتخيل أني تمسكت بتوجيه خطاب سينوزي، أي عالي العقلانية، إلى مستمع شديد الحزن والقلق والكراهية، فإذا ما نجحت فسأحرر المستمع من هذه الأحاسيس، ولكنني لا أحرره من جميع الأحاسيس لأنني سأثير فيه إحساس الانشراح والفرح.

ج ـ قضية التحريض.

أستنتج من هذا التحليل أن كل حجاج هو حجاج بلاغي، وهو كذلك متفاوت، فيكون أكثر بلاغية ما كان شفويا مثلاً. وأضيف بأن بلاغته راجعة إلى كونه موجها إلى الإنسان ككل، إلى الانسان الذي يفكر ويتصرف ويحس.

غير أنه ألا يعني قولنا بأن الحجاج بلاغي كونه مشبوهاً، وينطوي ضرورة على قدر من التحريض سواء عن طريق الخلط، أو عن طريق

النسيان، أو عن طريق الإغواء؟ أو هل نستطيع، عكس ذلك، قبول القول بوجود بلاغة نزيهة؟

لنحدد السؤال: ما هي المقاييس التي ستسمح بتأكيد خلو بلاغة من التحريض؟ يبدو لي أن هناك مقياسين متكاملين في هذا الصدد. فهناك مقياس الشفافية وتتجلى في وعي المستمع وعيا كاملاً بالوسائل التي نغير بها تصوره الأساسي. وهناك مقياس التجاوب، ومؤداه ألا تكون العلاقة بين الخطيب والمستمع مختلة، بل يكون للمستمع رأي فيما يخص الحجاج المرصود لإقناعه. فبهذين الشرطين قد تفلت البلاغة من مأخذ التحريض.

١ - البلاغة والبداغوجيا

يبقى أن نعلم إذا ما كان الأمر كذلك حقا، للإجابة سأتناول ثلاث حالات "ذات حظوة"، يكون استعمال البلاغة فيها مما لا مفر منه.

الأولى هي التعليم. التعليم لا يستغنى عن البيداغوجيا، وكل بيداغوجيا فهي بلاغية. فالأستاذ ملزم بأن يكون في متناول مستمعه، يثير انتباهه ويحتفظ به، يجسد المفاهيم، ويسهل التذكر، ويحمس لبذل الجهد. حتى المناهج البيداغوجية النشيطة التي تميل إلى إلغاء الدرس العام (أو الرئيسي) لا تستثنى من هذا: فأي شيء أكثر بلاغة من إشراك المستمع! غير أنه كيفما كانت بيداغوجية الأستاذ فإنه لا يخفي أبداً بلاغته؛ بل يعمل، على العكس من ذلك، على تلقين الإجراءات البلاغية التي تسمح بالتعليم. وبذلك يقود تلاميذه إلى امتلاك هذه البلاغة. إن التعليم علاقة غير متوازنة تعمل على إلغاء نفسها بنفسها، ليصبح التلميذ مساويا لأستاذه. ولا أرى أن هناك وسيلة أخرى لتبرير "السلطة التعليمية".

قد يجوز الاعتقاد بأن التعليم يحدد نموذجاً مثالياً لبلاغة "شفافة"

و"تبادلية"، نموذجا يُفترض (أو ينبغي) أن نجده في أي مكان آخر؛ في النظام الديموقراطي على الأقل. وحين أقول: "آخر" أفكر في الحياة الاقتصادية والسياسية والقضائية. فالكل سيعترف بأن هذا الأمر لا يعدو أن يكون طوباوية خالصة. وأريد أن أبين أن طوباوية من هذا النوع كبيرة الضرر.

٢ ـ السياسي والقضائي

لنأخذ النقاشات القضائية. فإذا ما رجعنا إلى النموذج البيداغوجي فإنه ينبغي أن تكون المحاكمة حوارا يعترف، بعده، المذنب تلقائياً بجريمته، ويطلب بنفسه العقاب، هذا ما سبق أن تخيله افلاطون في جورجياس (ولكن ليس في القوانين)، وهذا ما أدعي تحقيقه في بعض البلاد في بعض العصور: محاكمات بيداغوجية تجعل هدفها تعليم الجمهور بل والمذنبين أيضا.

لكن ليس هذا من أهداف ديموقراطيتنا، إنها تميز بوضوح بين الأخلاقي والقضائي. حيث لا دخل لموافقة المذنب في القرارات. فلم ننتظر أن يقبل باربي الحكم لكي ندينه، لم نقل له مثلا: لا نريد أن نكرهك..". إننا نقبل كون العدالة تستطيع الإكراه. وأعتقد أنه لا مفر من ذلك، فموافقة المدان تكاد تكون قائمة على النفاق والتحريض، وعلى كل حال فليس هناك شيء اشد ضررا من إدخال العلاقة البيداغوجية في مجالات ليست ملائمة لها؛ إن الأمر لا يتعلق بتحرير الناس بل بمعاملتهم معاملة الأطفال.

باختصار نجد أن الحوار الساخن يخلي المكان في مجال القضاء للنقاش المزايد، إنه حوار لا نسعى من خلاله إلى إقناع الخصم بل إلى إقناع طرف ثالث، أي المحكمة. ولذلك لا نستطيع أن نطلب من المحامي

أن يلعب دور الأستاذ: فموضوعه ينحصر في فعل كل شيء لإعطاء قيمة لقضية موكله، لكي يعطيه جميع الحظوظ. غير أنه من البديهي أن المحامي لا يقف وحده بل يواجه زملاءه الذين يستطيعون إبطال بلاغته، ومقابلتها بأخرى. ثم تحكم المحكمة.

أيضاً في مجال السياسة، في البلاد الديمقراطية على الأقل، يدافع كل حزب عن وجهة نظره ما وسعه ذلك، لا لإقناع خصومه بل لإقناع الشعب.

يمكن أن نستخلص من هذه الملاحظات نتيجتين: تتمثل الأولى في أن خطر التحريض يتناقص مادام الخطيب ليس وحيداً في الميدان، مادامت بلاغته تجابه بأخرى. وتتمثل الثانية في أن الهدف الحقيقي للبلاغة في العلاقات الاجتماعية ليس الحكم بل التهيىء لحكم من اختصاص طرف ثالث (المحكمة أو الشعب). فالعلاقة الحجاجية، في هذا المضمار، ليس أحادية الجانب ولا ثنائية بل ستكون بالأحرى ثلاثية الأطراف.

٣ ـ البلاغة والفلسفة

نلتقي، مع الفلسفة، بوضعية أخيرة ذات حظوة. فلقد كانت للفلسفة على الدوام علاقات غامضة مع البلاغة. لقد ادعت دائماً رفضها دون أن نستطيع في الحقيقة الاستغناء عنها. ويبدو لي اليوم أن حقل الفلسفة قد انشطر: فمن جهة هناك فلسفة صارمة ولكنها عقيم، ومن جهة أخرى هناك فلسفة بلاغية اعتباطية بمعنى الكلمة. وفي جميع الأحوال فإن موضوع الفيلسوف يختلف عن موضوع المحامي.

إن موضوع الفيلسوف لا يرجع إلى الدفاع عن قضية بل يعود إلى الدفاع عن أطروحة. فما الذي يميز بينهما؟ أول ذلك الأطروحة لا تتضمن، كما هو الشأن بالنسبة للقضية، قرارات عملية، فالذي يستهدفه

الفيلسوف، قبل كل شيء، هو التفسير، ثم إن أية قضية تتطلب دائماً "الحسم"، بفرض حكم يضع حداً للنقاش، في حين أننا لا نفرض أطروحة أبداً بل نقترحها، إذ لا توجد أية محكمة للحسم في هذا المجال. فعلى من يقترح الفيلسوف إذن أطروحته؟

لننطلق من مثال نرى فيه البلاغة الرديئة (الأكثر سهولة) تعمل في خدمة الفلسفة. ففي أوتيديم Euthydeme لأفلاطون نجد السفسطائي ديونيسودور Dionysodore يتحدث عن التعليم (283C,ss) بما يلي:

"تريدون أن يصبح (التلميذ) حكيما، وأن لا يبقى بعد جاهلاً؟ (...) نظراً لأنكم لا تريدونه على ما هو عليه الآن، فمن الأكيد أنكم تتمنون موته".

إن السفسطائي وهو يرواغ هنا بأخذه استعارة "موته" مأخذاً حرفياً للدلالة على عدم وجوده يعطي التعليم تعريفاً هو التعريف الذي يعلنه درس يونسكو! وهنا تتدخل السخرية السقراطية. فبدل أن يبطل الاستعارة يستعملها ويستنبط منها درسا.

إذا كان هؤلاء الأجانب (...) يعرفون كيف يقتلون الناس بشكل يجعلهم طيبين وعقلاء بدل الخبث أو الحمق الذي كانوا عليه (...) فليقتلونا (284E).

لنتذكر أن مختلف المتحاورين في أوتيديم كما في غيره ليسوا شيئاً آخر غير الأصوات الداخلية لأفلاطون. وأرى لذلك أن الفلسفة حوار مع النفس، وعندما يقترح الفيلسوف أطروحته فهو يقترحها على نفسه أولاً. ماذا إذن عن البلاغة؟ يستعمل الحوار الداخلي البلاغة كما يستعملها أي حوار آخر، ولكنه يواجهها مباشرة ببلاغة أخرى الشيء الذي يحفظها من التحريض. فالذي يميز إذن الفيلسوف عن السياسي وعن المحامي هو أنه يؤيد ما له وما عليه في الوقت نفسه. إنه يلعب دور الخطيب وخصمه في الوقت نفسه، والمحكمة هي الجمهور.

أعتقد إذن أني حددت ثلاثة مجالات تستطيع البلاغة أن تفلت فيها من تهمة التحريض. أولاً التعليم حيث يقوم المعلم التلميذ الإجراءات التي تسمح له بالتعليم، ثم هناك النقاشات السياسية والقضائية حيث يعمل الخطيب كل ما في وسعه الدفاع عن قضية، مع العلم أن امامه خطباء آخرين يقومون بنفس الدور، ويبقى الحكم لطرف ثالث. واخيراً الفلسفة حيث تسمح البلاغة بإجراء حوار مع النفس، يزيل غشاوتها. وهناك مجالات أخرى قد تستحق المعالجة، مثل الإشهار.

أعتقد، في جميع الأحوال، أني بينت كيف أن القدماء لم يخطئوا حين وجدوا في "مجموع" واحد بين البلاغة والعناصر العقلية للحجاج بمكوناته الوجدانية والجمالية. لا مفر من البلاغة لأي حجاج دون ان يؤدي ذلك حتماً إلى التحريض.

الهوامش

١ ـ تفضل الزميلان الأستاذان المقتدران رضا الكشو ومنير التريكي (اختصاص الترجمة واللغات) بمراجعة هذا النص العربي على النص الأصلي مراجعة فاحصة قوَمت أوده بما استدركاه من أخطاء، وما اقترحاه من عبارات لهما جزيل الشكر والامتنان (المترجم).

٢ ـ البلاغة والأسلوبية. هنريش بليت. ترجمة محمد العمري. منشورات سال. الدار البيضاء ١٩٨٩ ص ١٧ ـ ١٨

ميز هنريش بليت بين ثلاثة أنماط من المقصدية في البلاغة القديمة: "واحد منها فكري واثنان عاطفيان". يشتمل المقصد الفكري على ثلاثة مكونات: فكري وحجاجي وأخلاقي. وأما المكونان العاطفيان فأحدهما معتدل ينتج انفعالا خفيفا "يحمل اسم إيطوس". والثاني عنيف، وينضوي تحت المفهوم الكلاسيكي لـ الباطوس. "وفيه تبلغ السيكولوجية المقصدية ذروتها" ·نفسه). وهذا التصور تصور أريسطي؛ يقول كبدي فاركا: "تميز البلاغة الأرطسية ثلاثة أنماط من الإقناع، اللوكوس logos والإيطوس والباطوس. وهذه الأنماط مرتبطة بالعناصر الثلاثة الاساسية المكونة لكل خطاطة تواصلية من بوهلر إلى ياكبصون)، الإرسالية والمرسل والمتلقي". (Aaron KIBEEDI- VARGA.) UNE RHETORIQUE. ALEATOIRE: AGIR PAR LIMAGE. In Figure et coflits rhétorique. ed. de L'Universite de Bruxelles 1990). (المترجم).

3 - Rhétorique générale, ouvrage collectif. Larousse 1970. Pour une plus

ample dicussion, voir O. Reboul., La rhétorique, Paris p.u.f., 1985.

٤ ـ ترجمة لكلمة: Apostrophe وهي: انتقال الخطاب فجأة من شيء إلى شيء تعبيرا عن حالة نفسية. (انظر Fontanier. Les Procedes figures du discours. Flammarion. 1977. P. 371 وانظر أيضا Bernard Dupriez, Les Procedes Littéraires. p. 65 - 67. (المترجم).

5 - Grize jean - Blaise, "Raisonner En Parlant", In De La Metaphysique A La Rhétorique, Michel MAYERE (Ed.), Edition de l'Univesite de Bruxelles, 1986. p. 47.

6 - Perlman CH & Olberechts - Tyleka. L... La nouvelle rhetorique, Traite de l'argumentation, Vrin, 1974, edition de l'Univwsite de Bruxelles, 1988.

7 - Jaques Francis, Dialogiques: Rechereches logiques sur le dialogue, paris: P.U.F, 1979. pp. 221 - 222.

٨ ـ ترجمة لكلمة Prosopopee. وهي تعني "مسرحة الغياب والأموات والكائنات غير الطبيعية، وكذلك الجمادات، وجعلها تعمل وتتكلم وتجيب.. إلخ" (Fontanier. Figures. p. 404). (المترجم).

٩ ـ نص المثل المشار إليه هو: "الإنسان إله للإنسان". ويمكن تعويضه، إذا اقتضى الحال، بالمثال التالي: الإنسان حمامة لأخيه الإنسان. وهي الصيغة استعارة في التقليد البلاغي الغربي، وتشبيه بليغ في الاتجاه العام في التقليد العربي. (المترجم).

10 - Barthes R., "L,ancienne rhétorique", Communication,n 16. Seuil.

١١ ـ ترجمة لكلمة Epanalepse. وتعني "تكرار كلمة أو عدة كلمات، أو حتى جزء من جملة". (انظر Gradus. P. 187). (المترجم).

12 - BOUVET D.. La parole de l'enfant sourd, in Grize, op, cit., p. 51.



كريمـــاس والسيميائيات السـردية

عبدالعـالي بـوطـيـب

إن الحديث عن كريماس، ليس عملية سهلة تنحصر في استعراض مجهودات شخصية علمية معروفة بمساهماتها المعرفية فحسب، بقدر ما هو، في العمق، تناول معقد يتجاوز هذه الحدود الذاتية الضيقة، ليتحول لجرد موضوعي يتوخى تقديم خطاطة نظرية للإتجاه المعرفي الذي اقترن اسمه باسم هذا الباحث، باعتباره أحد الرواد الذين كرسوا حياتهم لتأسيسه والتعريف به.

ويتعلق الامر هنا بالاتجاه السيميائي الفرنسي المعروف بطريقته الخاصة في تناول النصوص والتعامل معها، رغبة منه في إيجاد أجوبة شافية للأسئلة المحيرة المتميزة التي يطرحها عليها: [يحدث كل هذا، وكأن الأسئلة المطروحة على النص رحلت وتغيرت، فهي ليست: ماذا يقول هذا النص؟

ولا: من يقول هذا النص؟

ولكن: كيف يقول هذا النص ما يقوله؟][١]

وبمعنى آخر، إن ما يهم السيميائي، ككريماس، في تعامله مع النصوص هي الشروط الداخلية للمعنى، ولذلك فالتحليل يجب أن يظل محايثاً مقتصراً على فحص الاشتغال النصي لعناصر المعنى دون اعتبار للعلاقة التي قد يقيمها النص مع أي عنصر خارجي عنه، كيفما كان: [فالمعنى سيعتبر إذن كأثر وكنتيجة مستخلصة بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدالة][٢]، وهو ما ليس ممكناً طبعاً إلا إذا حاولنا التعرف على هذه الوحدات المشكلة للنص كنسق وكبنية، وبالتالي تحديد ما يسمى بمستويات الوصف(Les niveaux de déscription)[٣] التي تتوزع عليها

هذه العناصر، مما ييسر وصفها وضبط قواعدها المنظمة، وهو بالفعل ما حاول السيميائيون القيام به، كخطوة أولى رئيسية قبل الشروع في أي عمل آخر، حيث قسموا النص لمستويين رئيسيين يتفرع كل واحد منهما لقسمين فرعيين متكاملين: [نعتبر أن التحليل عليه أن ينظر في مستويين اثنين:

١ ـ المستوى السطحي (Les niveau de surface).

٢ ـ والمستوى العميق (Les niveau de profond).

ـ في المستوى السطحي سيكون علينا رصد تركيبتين اثنتين تُقعِّدان لنظام العناصر المعروفة بانتمائها لهذا المستوى:

أ ـ تركيبة سردية: تضبط كما سنرى التوالي والترابط الخاص بالحالات وبالتحولات.

ب ـ تركيبة خطابية: تضبط في نص ما الترابط الخاص بالصور ومولدات المعنى (des figures et des offets de sens).

ـ وفي المتسوى العميق هناك تصميمان اثنان للنظام يسخران لضبط العناصر المعروفة بانتمائها لهذا المستوى.

أ ـ شبكة علاقات تنجز تصنيفاً لقيم المعنى حسب العلاقات التي تقيمها.

ب ـ نسق عمليات أو إجراءات (d'opérations) ينظم الانتقال من قيمة لأخرى][٤]، وبالمناسبة، أود أن أشير إلى أني سأقصر حديثي عن نظرية كريماس، باعتباره رائد المدرسة السيميائية الفرنسية عامة، على التركيبة السردية فقط، لما لها من ارتباط وثيق بما نحن بصدد إبرازه من خطوط عريضة لما يعرف عادة بنحو أو منطق المحكي، فماذا عن العناصر المكونة لهذه التركيبة؟.

إذا كان المعنى، محور اهتمام السيميولوجيين، يتولد عن اختلاف الملفوظات السردية، فإنه لا مناص لنا من الاعتراف والحالة هذه، بأن

تحليل التركيبة السردية لخطاب ما هو في العمق وصف ورصد للاختلافات التي تتكشف عن توالي النص وصيرورته، لدرجة يحدد معها كريماس السردية (La narrativité) بأنها: [كهجمة التقطع على الديمومة الخطابية لحياة أو حكاية فرد أو ثقافة، فالتمفصل لحالات منفصلة تتموضع بينها تحولات، هو ما يسمح بوصفها مبدئياً، على شكل ملفوظات فعل مولدة لملفوظات الحالات، هذه الأخيرة باعتبارها ضمانات الوجود السيميائي للذوات في علاقتها بالموضوعات المحملة بالقيم][٥]. هذه الطبيعة الخاصة للنص السردي المتمثلة في الانتقال من حالة لأخرى مروراً بفعل تحويلي معين، هي التي مكنت كريماس من وضع تصنيف أولي للملفوظات السردية (Les énoncés narratifs) باعتبارها أصغر الوحدات الخطابية المكونة للنص السردي (Les texte narratif) لصنفين اثنين: بعضها يختص بإبراز طبيعة الحالات، وأسماها بملفوظات الحالة (Les énoncés d´état)، والأخرى تختص بإبراز أشكال التحولات، وأسماها ملفوظات الفعل (Les énoncés de faire) وهما معاً: [ليسا سوى تمثيلات منطقية ـ دلالية للأفعال وللحالات[٦]] ويمكن التمثيل لهما بالشكل التالي:

ملفوظ سردي
(énoncé narratif)

١) ملفوظ الحالة
(énonce d´état)

٢) ملفوظ الفعل
(énonce de faire)

وهو ما يقابل على المستوى النحوي التقليدي تنصيف: [المحولات لأوصاف وأفعال (fonctions et qualifications)، حسب ما تعكسه من سكونية أو ديناميكية][٧]. ومن أجل تحديد دقيق لملفوظ الحالة لابد من الاستعانة بمفهومي الذات والموضوع، مادامت مهمة هذا الملفوظ لا

تتعدى مسألة وصف نوعية العلاقة المقامة بينهما، ومادام الحديث عن ذات أو موضوع بمفرده وبمعزل عن الآخر شيئاً غير مقبول. نظراً للعلاقة التكاملية والتلازمية الموجودة بينهما: [فالحديث عن موضوعات في ذاتها شيء لا معنى له إذن، والاخراج التركيبي وحده قادر على إبراز التقاء الموضوع بقيمه التي يكون محملاً بها][٨]. وهو ما لا يتم إلا بدخول الموضوع دائرة اهتمام ورغبة ذات معينة، ليصبح موضوع قيمة (object de valeur). على أن الذات لا تعني عنده الشخصية، كما لا يعني الموضوع الشيء: [إنهما دوران ومفهومان يحددان وضعيتين متلازمتين (عوامل أو أدوار عاملية) لا توجد أبداً إحداهما دون الأخرى، فلا ذات بدون موضوع تشد إليه، وتتحدد من خلال علاقتها به، كما لا موضوع بدون ذات يتحدد من خلالها][٩]. وهناك نوعان من ملفوظات الحالة تبعاً لنوعية العلاقة التي تقيمها ذات الحالة بموضوع رغبتها.

١ـ ملفوظ حالة الانفصال: (énoncé d´état disjonctif)، وفيه يكون فاعل الحالة على انفصال بالموضوع، ويرمز لهذه الوضعية بالصيغة التمثيلية التالية:

(فا ∪ مو)

العلامة(∪) الموجودة بين (فا) الفاعل، و(مو) الموضوع، يدل على علاقة الانفصال الموجودة بينهما.

٢ـ ملفوظ حالة الاتصال: (énoncé d´état conjonctif) وفيه يكون فاعل الحالة على اتصال بموضوع الرغبة والقيمة، ويرمز لهذه الحالة بـ: (فا ∩ مو). حيث العلامة(∩) الموجودة بينهما دليل على علاقة الاتصال التي تجمعهما. على أن الانتقال من حالة لأخرى، لا يمكن أن يتم، كما هو معلوم، إلا بواسطة فعل تحويلي (faier transformateur) يعبر عنه بملفوظ الفعل، تمييزاً له عن ملفوظ الحالة، وتسند مهمة إنجازه لفاعل الفعل (sujet de faire) أو الفاعل الإجرائي (sujet opérateur)، تمييزاً له

عن فاعل الحالة (sujet d'état) في الملفوظ السابق. أما الصيغة الشكلية المعبرة عن هذا الصنف من الملفوظات فهي كما يلي :

[(ف) تحول ⇐ (فا ١ ← م ١)

حيث يرمز (فا ١) للذات المنجزة للتحويل، و(م ١) لملفوظ الحالة الذي يمارس عليه التحويل][١٠]. ويمكن تقسيم هذا النوع من الملفوظات بدوره لصنفين اثنين حسب نوعية الفعل التحويلي وتوجهه من حالة انفصال لاتصال أو العكس.

- الأول يصطلح على تسميته تحولاً اتصالياً (transformation de conjonction)، ويرمز له بالصيغة الشكلية التالية:

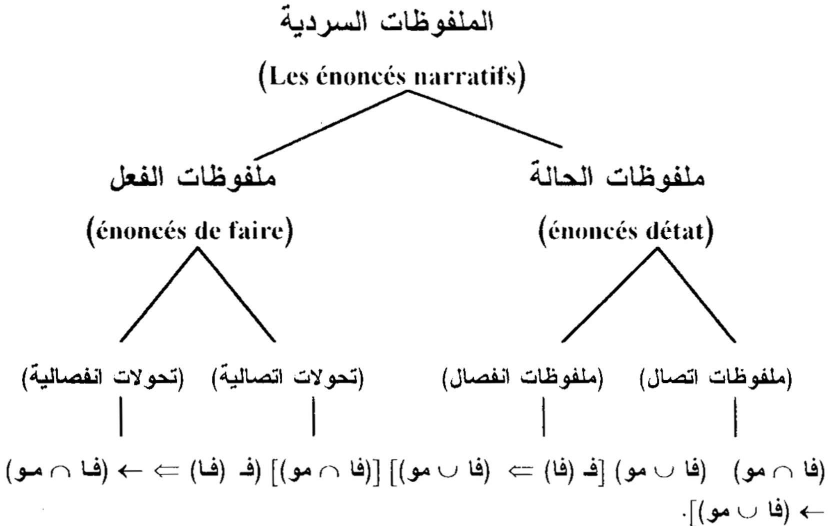
(فا ∪ مو) ← ∩ مو).

والسهم الموجود بينهما يدل على الانتقال من حالة لأخرى، ويوصف هذا الفعل بالتحقق (rèalisation). كما توصف القيمة المحصل عليها بالقيمة المحققة (valeur rèalisè). وعلى ذكر القيمة تجب الإشارة إلى أن كريماس يميز فيها بين نوعين. اعتماداً على شكل انتمائها للذات، أهو امتلاك أم كينونة (L'avoir/L'être) الأولى يسميها قيماً موضوعية (valeures objectives). والثانية قيماً ذاتية (valeurs subjectives)[١١].

- أما الثاني فيسميه تحولاً انفصالياً (transformation de disjonction) ويرمز له بالصيغه الشكلية التالية: (فا ∩ مو) ← (فا ∪ مو).

ومادام كل تغيير قد يطرأ على حالة الاتصال لا يمكن أن يفضي إلا لحالة انفصال، فإن هذا الوضع الاخير لا يعني بالنسبة لكريماس: [غياب كل علاقة بين العاملين. وبمعنى آخر، إن ضياع كل علاقة بين الفاعلين والموضوعات يترتب عنه غياب الوجود السيميوتيقي، ويلقي بالموضوعات في المتاه الدلالي الأصلي... لهذا نقول بأن الانفصال لا يقوم سوى بوضع العلاقة بين الفاعل والموضوع في حالة احتمال، محافظاً عليها كإمكانية للاتصال][١٢]. وهو ما جعله يطلق على هذا الفعل

صفة الاحتمالية... (virtulisation). ويصف القيمة المنفصلة عن الفاعل بالقيمة المحتملة (valeur virtuelle). تمييزاً لهما عن الافعال والقيم السابقة. ويمكن إجمال التفريعات المختلفة للملفوظات السردية مع رموزها في الرسم التالي:



هذا وينتج عن ترابط الحالات والتحولات، انطلاقاً من علاقة فاعل بموضوع معين، وحدة سردية أكبر يسميها كريماس بالبرنامج السردي (ب.س) (Les programme narratif). وهو مفهوم إجرائي بسيط قابل مع ذلك لكل التمطيطات والتعقيدات الشكلية المختلفة دون أن تمس في شيء صفته التركيبية البنيوية ولا فاعليته التطبيقية، ومن جملة أشكال التمطيطات الممكن إدخالها على البرنامج السردي البسيط، يذكر كريماس الاحتمالات التالية:

[١ـ الأعمال المعادة مرتين أو ثلاث مرات، والتي ليست في الواقع سوى تضعيفات كمية لبرامج سردية ذات معاني وطبيعة واحدة.

٢ـ كما يمكن أن نضيف لهذا تضعيفات البرامج السردية انطلاقاً من

تضعيف موضوعات القيمة المرغوب فيها.

٣ـ عن طريق علاقة اندماجية، بحيث يمكن جمع اثنين أو عدة برامج سردية مترابطة فيما بينها، كبرنامج سردي استعمالي (P.N. d'usage) سابق عن البرنامج السردي الرئيسي (P.N. principal) (على نحو لكي يصل القرد للموز. يبحث أولا عن العصا).

٤ـ ويمكن أخيراً إدخال عدد من البرامج السردية المتلازمة، باعتبار تنقلات الموضوعات، والتواصل بين الفاعلين][١٣]. مما يؤكد الطابع المرن لهذا المفهوم وكذا كفايته الاجرائية في تحليل النصوص على اختلاف أصنافها وأحجامها.

وحتي يتيسر لنا عرض هذه المفاهيم "الكريماسية"، سنحاول التطرق لكل مستوى من مستويات البرامج السردية السابقة على حدة. مراعين في ذلك تدرجها التصاعدي من البسيط للمعقد فالأكثر تعقيدا. ولتكن البداية من البرامج السردية العادية البسيطة.

ـ البرنامج السردي العادي البسيط: إن الغاية من هذه التسمية هي إبراز الطابع التركيبي البسيط لهذا النوع من البرامج القائمة على فعل انجازي واحد، يتوخى قلب الحالة البدئية (L'état initial). بغض النظر عن كونها حالة اتصال أو انفصال، واستبدالها بحالة نهائية (état final) لا غير، دون أن تعني بتاتا استحالة تقسيمه للوحدات الدنيا المكونة له، والتي يسميها كريماس بالمسارات السردية (Les Poarcours narratifs) المشكلة لمراحل صيرورة الحدث السردي من بدايته لنهايته، انطلاقاً من الفعل الانجازي (La pérformance)، كمقابل لما يسميه بروب بالاختبار المصيري (L'preuve décisive)، باعتباره قطب الرحى في كل برنامج سردي كيفما كان، فبدونه يستحيل وجوده، مرورا بالمقدرة (compétence) كشرط ملازم للعنصر الأول، فالتحفيز (La manipulation)، وأخيراً الجزاء (La sanction). فماذا يمكن أن يقال عن هذه المقاطع

والمسارات المكونة للبرنامج السردي البسيط؟

١- الإنجاز: يعتبر مصطلح الانجاز المقابل لما يسميه بروب (propp) بالاختبار المصيري (L'épreuve décisive) تمييزاً له عن باقي الاختبارات الاخرى، كالاختبار التأهيلي مثلاً (L'épreuve qualificative)، بمثابة الدعامة الأساسية لإقامة كل برنامج سردي كيفما كان نوعه، وبدونه يستحيل وجوده: [إنها اللحظة التي تبدو بنيوياً في المسار السردي، الأقرب جداً من مفهوم البرنامج السردي باعتباره فعلاً إنجازياً، وبعبارة أخرى إنها الفعل الصادر عن فاعل إجرائي، والهادف لنقل فاعل الحالة من وضعه الابتدائي إلى وضع نهائي، ويمكن تشخيصها في الصيغة الشكلية التالية:

ف (فا ١) ⇐ [فا ٢ ∪ مو) ← (فا ٢ ∩ مو)][١٤].

ويمكن التمييز هنا بين نوعين من الانجاز، اعتبارا لنوعية التمظهرات التمثيلية (actorielle) الخاصة بالفاعلين، (فا ١) كفاعل إجرائي، و(فا ٢) كفاعل حالة. فإذا كان الفاعل الأول هو نفسه الفاعل الثاني. أي أن نفس الممثل أو الشخصية يجمع بين الدورين العامليين معاً. دور فاعل الفعل، ودور فاعل الحالة في ذات الوقت، سمي الفعل الانجازي انعكاسياً (réflexif). لأن الذات في هذه الحالة تقوم بالفعل الانجازي بنفسها ولحسابها الخاص أيضاً، أما كان الدوران العامليان (دور فاعل الحالة، وفاعل الفعل) موزعين بين ممثلين اثنين مختلفين، فيسمى الفعل الانجازي آنذاك، عبورياً (transitif)[١٥]، لأن المستفيد منه شخص آخر غير الذي أنجزه.

٢- الكفاءة أو التأهيل أو المقدرة: (La compétence)، إذا كان الانجاز كما تعبر عن ذلك تسميته تحقيقاً للتحول الأساسي المطلوب، فإنه في الوقت ذاته دليل ضمني على الكفاءة التي يتمتع بها منجزه وفاعله الاجرائي، فالمنطق، كما هو معروف، يفترض لتحقيق أي إنجاز شروطاً

لابد من توفرها في كل من سيوكل إليه أمر القيام به، أي أن فعل الفاعل دليل على مقدرته، وبذلك تكون، المقدرة، مقطعاً سردياً تركيبياً يأتي قبل الانجاز مباشرة، ويشكل مرتكزه الأساسي، مادام يتعلق بمن سيقوم بالفعل، أي بذات الفاعل لا بالفعل ذاته، الذي يختص به المقطع السابق (الانجاز)[١٦]، مما يجعل البحث عنها مقتصراً على ملفوظات الحالة دون ملفوظات الفعل التي يبحث فيها عن الانجاز، ولا يكتسب الفاعل الاجرائي صفة مؤهل إلا إذا توفر فيه شرطان أساسيان هما:

[أ - إن الفاعل المؤهل يجب أن يكون بحوزته برنامج سردي، من المحتمل أن يسعى لتحقيقه. برنامج سيكون له انطلاقاً من صيغة وجوده السيميائية: قانون برنامج سردي محين (actualisé)وليس محققاً (non réalisé). يرمز له بـ: (فا ∩ ب. س. محين).

ب - الفاعل المؤهل يجب أن يكون من جانب آخر، متوفراً على علامات تحقيق هذا البرنامج السردي، ومعناه وجوب امتلاكه لمجموعة من الصيغ (Les modalités) سواء المتعلقة منها بالرغبة (vouloir) و/ أو الوجوب (devoir). أو ما يتعلق بالاستطاعة (pouvoir) و/ أو معرفة الفعل (savoir - faire)][١٧]. فتحقيق الفاعل الاجرائي للإنجاز الرئيسي إذن متوقف على مدى توفره على العناصر الصيغية الأربعة المحددة للتأهيل، والمتمثلة في (رغبة الفعل، ووجوب الفعل، واستطاعة الفعل، ومعرفة الفعل)، مع العلم أن هذه العناصر التأهيلية قد لا تكون دائماً متوفرة وبشكل فطري في الفاعل الاجرائي، وإنما قد يسعى لاكتسابها. مما يستوجب برامج سردية استعمالية (P.N modal) يستهدف الفاعل الاجرائي من ورائها الحصول على موضوعات استعمالية مؤهلة وضرورية لتنفيذ الانجاز الرئيسي. على أن الفرق بين الموضوع الاستعمالي (L´objet modal) وموضوع القيمة (L´objet de valeur): [يكمن في نوعية الموضوع الذي يرتبط به الفاعل، فعلى مستوى

المقدرة، الموضوع المحصل عليه ليس الموضوع الرئيسي المستهدف من الانجاز، ولكنه فقط شرط ضروري للحصول عليه، ويسمى هذا النوع الجديد من الموضوع: الموضوع الاستعمالي][١٨] ويقابل طبعاً كل نوع من هذين الموضوعين نوع من الانجار:

١- الانجاز الرئيسي (La pérformance principal)، وينبني أساساً على تغيير علاقة فاعل الحالة بموضوع القيمة.

٢- والانجاز الاستعمالي أو التأهيلي: (La Pérformance modale ou qualificative)، ويقوم على تحويل علاقة الفاعل الاجرائي بموضوع استعمالي.

غير أن هذا لا يعني بالضرورة أن البرنامج السردي الاستعمالي هو دائماً برنامج ثانوي بالنسبة للبرنامج الرئيسي، فهناك نصوص حكائية تتخذ من البرامج السردية التأهيلية محوراً أساسياً لها، وبذلك قد يشكل الحصول على المقدرة برنامجاً سردياً ثانوياً بالمقارنة مع البرنامج الرئيسي للرواية، كما قد يغطى المسار السردي المتعلق بالحصول على الأهلية المساحة الكلية للمتن الحكائي، عن طريق تركيز السارد عليها وحدها دون غيرها من مراحل البرنامج السردي الأخرى: [وفي هذه الحالة، فإن المقدرة تعتبر كموضوع قيمة، يمكن أن يمتلك أو لا يمتلك من قبل الفاعل][١٩] ويسمى الفاعل المؤهل فاعلاً محيناً (sujet actualisé) تمييزاً له عن الفاعل المحقق (sujet réalisé). في الوقت الذي يسمى موضوع القيمة موضوعاً محيناً (objet actualisé) تمييزا له عن الموضوع المحقق (L'objet réalisé). على أن الحديث عن التأهيل يجرنا بالضرورة للحديث عن دورين عامليين متناقضين يكونان زوجاً من النموذج العاملي "الكريماسي"، ويتعلق الأمر هنا طبعاً بالمساعد والمعيق باعتبارهما عاملين مساعدين على الانجاز، وبالتالي في تحديد كفاءة الفاعل الاجرائي، فبقدر ما يكثر الأعداء بالمقابل للمساعدين تقل فرص

تنفيذ البرنامج، والعكس صحيح، لكن الإضافة التي نود التأكيد عليها هنا هي أن هذين الدورين العاملين لا تسند مهمة القيام بهما دوما لأشخاص وممثلين مستقلين عن الفاعل الاجرائي كما قد يتبادر إلى الذهن في الوهلة الأولى، وإنما، وانطلاقاً من فرضية التداخل بين الممثلين والعوامل، يمكن أن يسند هذان الدوران لنفس ممثل الفاعل الاجرائي، كما هو الحال عند انعدام المؤهلات الذاتية أو توفرها، حيث يتولى نفس الممثل الواحد مهام القيام بالدورين العاملين (دور الفاعل المعيق في الحالة الأولى، والفاعل المساعد في الحالة الثانية) بالإضافة طبعاً لدوره الرئيسي كفاعل إجرائي.

٣ـ التحفيز أو فعل الفعل: (La manipulation ou le faire faire)، إذا كان الحديث عن الانجاز والتأهيل كمرحلتين هامتين في البرامج السردية العادية، لا يكفي وحده لمعرفة التركيبة السردية للمحكي، بحيث لابد لتحقيق ذلك من توسيع دائرة الحديث لتشمل ما يسميه كريماس بالبنية التعاقدية (La structure contractuelle)[٢٠]. المؤطرة والمهيمنة على مجرى المحكي، وهو تعاقد يرتبط أساساً بمبررات وجود عاملين اثنين ودورهما في البنية العاملية العامة كما حددها كريماس، وهما: المرسل والمرسل إليه (déstinateur et déstinataire)، وينقسم عملياً لمرحلتين:

ـ الاولى تقع في البداية أو المنبع (en amont) وهي التحفيز، موضوع حديثنا الساعة، وهي عبارة عن تعاقد يبرم في بداية كل محكي بين المرسل/المحفز، وفاعل الحالة أو الفاعل الاجرائي المحتمل، يتم بموجبه اقناع هذا الاخير بالبرنامج السردي المحتمل المقترح عليه من الأول، كما يتعهد في الوقت ذاته بتنفيذه.

ـ والثانية وتتم في النهاية أو المصب (en aval) وتسمى الجزاء (La sanction)، وفيها يقوم فعل الفاعل الاجرائي من قبل المرسل إليه ويجازي عليه أيضاً، كل هذا وفقاً لمدى مطابقته أو عدم مطابقته لبنود

الاتفاق المبرم بينهما في البداية، وسنرجىء الحديث عن هذه النقطة لفرصة لاحقة، ولنعد الآن للتحفيز كمرحلة أولى في الأعمال الحكائية بشكل عام، تنحصر مهمتها في إقامة علاقة طابعها ممارسة التأثير والاستحواذ من قبل عامل أول يسمى محفِّزا (manipulateur) أو مرسلاً للتحفيز وقائماً به، على عامل ثان يسمى محفَّزاً (manipulé) أو متلقياً له، الغاية منه دفع هذا الأخير لتبني البرنامج السردي المقترح عليه من قبل الأول، وبالتالي تحويله من محفز لفاعل إجرائي محتمل (sujet opérateur virtule)، كصفة سيميائية سابقة لمرحلة حصوله على الأهلية، مهتمة القيام بتنفيذ البرنامج السردي المقترح، الذي لم يكن قبل ذلك سوى برنامج سردي محتمل يلعب فيه المحفَّز دور فاعل الحالة، بمعنى دور شخص على علاقة انفصال بموضوع معين، استدعت تدخل المحفِّز وهو الفاعل الاجرائي في هذه المرحلة باعتباره يتولى القيام بمهمة تتمثل في جعل المحفَّز يشعر بالحاجة وضرورة القيام بعمل ما قصد تغيير هذا الوضع الابتدائي واستبداله بوضع نهائي آخر يفترض فيه أن يكون مغايراً له.

هذا ويطلق المنظرون السيميوتيقيون على هذه المرحلة مقابل المصطلح الأول (التحفيز) مرادفاً آخر هو فعل الفعل (faire - faire) أو الحث عليه: إن مخطط الاستحواذ وممارسة التأثير يقابل فعل الفعل أو الحث عليه، إنه ليس نشاط الفاعل الاجرائي (المحفِّز) ضداً لأوضاع، ولكنه نشاط فاعل إجرائي على فاعل إجرائي آخر (أي المحفَّز)، ليدفعه لتنفيذ برنامج سردي معطى، إن هذا المخطط في المحكي يتميز بالعلاقة بين مرسل وفاعل إجرائي][٢١].

وهكذا وفيما يخص تطور البرنامج السردي يمثل التحفيز مرحلة ابتدائية أولى، إنها المرحلة التي يتخذ فيها البرنامج السردي شكله على مستوى التصور الاحتمالي، وكذا التي نُعِد فيها فاعلاً إجرائياً، أما من

وجهة نظر الفاعل الاجرائي، فهي المرحلة التي يتم فيها امتلاكه للقيم الاستعمالية الاحتمالية، كما يوضح ذلك الرسم التالي:

التحفيز



وجهة نظر المرسل — وجهة نظر الفاعل الاجرائي[22]

الاقناع — الحصول على القيم الصيغية أو الاستعمالية].

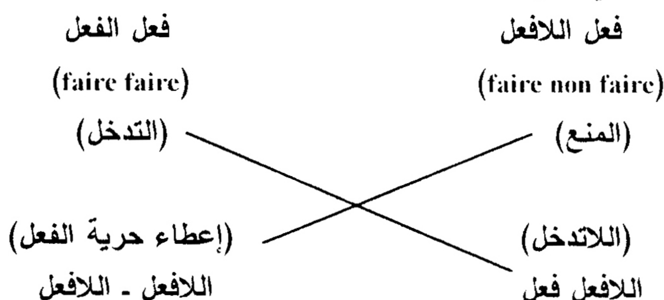
(فعل الفعل)

وهذا ما جعل العلاقة بين الفاعل الاجرائي الأول (المحفز) والفاعل الاجرائي الثاني (فاعل الحالة والمحفَّز) تكتسي بالضرورة في هذه المرحلة طابعاً تراتبياً، يحتل فيه الأول وجوباً منزلة أعلى من الثاني، حتى يتمكن من ممارسة التأثير الذي تتطلبه المرحلة: [فالتحفيز يخلق علاقة بين فاعلين، وهذه العلاقة تكون تراتبيه اعتباراً لكون نشاط وعمل الفاعل الاجرائي الأول، يوجه للفاعل الاجرائي الثاني، وليس العكس، إن الأول يسمى مرسلاً أو محفزاً، والثاني متلقياً أو مرسلاً إليه التحفيز][23]. وهو ما يجعل الخطاب في هذا المقطع يكتسي طابعاً استحواذياً إقناعياً يحاول عبره الفاعل الأول ممارسة التأثير بجميع أشكاله على الفاعل الثاني. وذلك إما عن طريق إبراز بل وتضخيم محاسن الفعل الذي يحثه على القيام به، أو العكس في حالة ما اذا كان يسعى لإبعاد مخاطبه عنه، بحيث ينصب خطابه أساساً هنا على إبراز مساوئه وتغييب محاسنه ليجعله قبيحاً في نظر المحفَّز، وقد يجمع الخطاب بين أسلوبي الذم والمدح في حالة ما إذا كان المطلوب دفع المحفَّز للقيام بفعل ما، مقابل تخليه عن آخر، كما أن من مميزات خطاب هذه المرحلة التركيز على المكاسب أو المضار التي قد تعود على الفاعل الثاني إذا ما هو نفذ أو لم

ينفذ البرنامج السردي المقترح عليه.

على أن المحفِّز وهو يخوض معركة ممارسة التأثير والاقناع على المحفَّز هاته، يضع ويسطر في الوقت نفسه، وتبعاً لذلك، معالم البرنامج السردي المقبل، والنقط الأساسية التي سيتمحور حولها المحكي ككل في مراحله ومقاطعه الموالية، مادام الفاعل الثاني (المحفَّز) لن يعمل بعد ذلك، في حالة قبوله طبعاً، إلا على تنفيذ أو مقاومة تنفيذ هذا البرنامج، تبعاً للنتائج المحصل عليها في مرحلة التحفيز، وهل وفق المحفِّز في برنامجه الاقناعي أم لا: [وهو (أي المحفِّز) يقنع المحفَّز بقيمة الموضوعات، فإن التحفيز بذلك يحدد إطار أنشطة الفاعل الاجرائي (المحفَّز هنا) وعالم قيمه، حيث تأخذ بعض الموضوعات قيماً (إيجابية) واخرى (سلبية). إن التحفيز يحدد محور البرنامج السردي][٢٤].

غير أنه إذا كان أهم ما يطبع هذه المرحلة من المحكي هو ممارسة التأثير أو ما أسماه كورتيس (courtés) بالفعل الاقناعي (le faire persuatif). كما سبقت الاشارة لذلك، فإن نوعية هذا التأثير الممارس مع ذلك تختلف من محكي لآخر. كما أنها تكتسي أشكالاً متنوعة تبعاً لتنوع طبيعة العلاقة التي تربط المحفِّز بالمحفَّز، الشيء الذي يكسب الكتابة السردية إمكانيات لا حصر لها ولا حدود، ويكفي للاستدلال على هذا الغنى أن ندرس الاحتمالات الأربعة الرئيسية التي يتيحها تطبيق المربع السيميائي على عملية التحفيز هاته:



(non faire faire)   (non faire non faire)

على أنه إذا كان هذا المربع يقدم الاحتمالات الاربعة الرئيسية الممكنة لممارسة التأثير، فإن ذلك لا يعني أنها كل الامكانات المتاحة للكاتب، بل العكس تماماً، لأن كل احتمال منها إلا ويتضمن بدوره عدداً لا حصر له من أشكال التمظهر والتجلي على المستوى النصي: [إن هذا النسق يقدم أربعة احتمالات أساسية في التحفيز. لكن كل احتمال من هذه الاحتمالات الأساسية، يمكن أن يعطي عدداً متنوعاً من الأوجه، ويكفي للتأكد من ذلك أن نتصور كل ما يمكن أن يتخذه التدخل مثلاً من أشكال كالأمر والطلب والتهديد... إلخ) (٢٥).

وباختصار شديد يمكن القول إن مرحلة التحفيز تجمع ظواهر سردية مختلفة مطبوعة بالميزات المشتركة التالية:

- إن مجموع العمليات موجهة أساساً إلى (فعل الفعل) أو الحث عليه.
- إنها تقيم علاقة بين مرسل وفاعل إجرائي محتمل، أو لنقل بين محفِّز ومتلق للتحفيز أو محفَّز.
- إن كل أفعالها ذات طابع استحواذي إقناعي صادر عن مرسِل لمرسَل إليه.
- إنها تستهدف وضع برنامج سردي قيد التنفيذ، وكذا وضع فاعل إجرائي على استعداد لتحقيقه. وفقاً لما قد ينتج عن هذا الفعل من تعاقد.

٤) الجزاء (sanction): إذا كان التحفيز يؤطر الفعل البراغماتي للفاعل الاجرائي في بداية المحكي من خلال التعاقد المبرم بينه وبين المرسل، فإن الجزاء هو المقطع السردي المؤطر له في النهاية، فإنجاز البرنامج السردي المتعاقد عليه بين المرسل والفاعل الاجرائي يقتضي بالضرورة أن يكون متبوعاً بمقطع سردي تتلخص مهمته في تقديم نتائج الفعل الانجازي من طرف المرسل إليه، وهل هو مطابق للمواصفات المتفق عليها في التعاقد الأولي الخاص بالتحفيز. ويتلخص دور هذه المرحلة

الرابعة من البرنامج السردي البسيط في أنه بعد ما يتم تغيير الأوضاع بواسطة الفاعل الاجرائي، تتولى هي تقويم الوضعية النهائية (L'tat final) الناتجة عن الفعل التحويلي في ضوء ما تم الاتفاق عليه طبعاً في المرحلة الأولى مرحلة التحفيز: [خلال مرحلة التعرف ينبغي التقويم انطلاقاً من مصداقية الوضعيات المغيرة في مرحلة الانجاز:

الإنجاز	الجزاء
(تحول في الأوضاع)	(تقويم للاوضاع المغيرة)][٢٦]

إن التمفصل إنجاز/جزاء (performance/ sanction) يقابل على المستوى السردي في العمق تمفصل المحكي لبعد تداولي (dimension pragmatique) وبعد معرفي إدراكي (dimension cognitive). وكذا تمفصل ملفوظ الحالة النهائية ونوعية ملفوظ الحالة، وهو ما يمكن التعرف عليه في أغلب الحكايات والروايات بعمليات التقويم والتأويل (Le faire interprétatif التي تتوج بها جهود الفاعل الاجرائي (البطل غالباً) بواسطة العديد من الأفعال المناسبة لذلك. وكما أن عملية التحفيز تستوجب ظهور شخصية تتولى القيام بهذه المهمة الاقناعية، كذلك الأمر فيما يخص عملية التقويم هاته، فهي الأخرى تستدعي خلق شخصية روائية تقوم بها: [في البرنامج السردي تتميز مرحلة الجزاء بدور خاص، إنه دور المرسل للجزاء، الذي يقوم الأوضاع المغيرة في الانجاز الرئيسي، ومدى مطابقة هذا الانجاز الرئيسي لتعاقد الفاعل الاجرائي][٢٧]. على أنه في حالات خاصة، قد تسند هذه المهمة للمرسل، باعتباره المستفيد الأول من التحوّل الذي تم لصالحه على يد الفاعل الاجرائي، وهي حالة الفعل التحويلي العبوري حيث: [الفاعل الاجرائي ممثل بممثل آخر غير فاعل

الحالة، المالك في الحالة النهائية. إن الأمر يتعلق هنا بعملية تمكين الموضوع لشخص آخر، وهو ما يسمى بالتحويل العبوري] (٢٨). وتسند للفاعل الاجرائي ذاته، في حالة ما إذا كان يمثل في الوقت نفسه الفاعل المالك لموضوع القيمة في الوضعية النهائية، بمعنى أنه أنجز التغيير لفائدته الخاصة، لا لفائدة شخص آخر غيره: [حينما يتكفل ممثل واحد بالقيام بدور الفاعل الاجرائي وبدور فاعل الحالة الانفصالية في المرحلة الابتدائية، والاتصالية في المرحلة النهائية، فإن الأمر يتعلق بالنسبة لهذا الممثل، بأن يقدم لنفسه موضوع القيمة، إنها عملية انعكاسية] (٢٩).

من خلال هذا العرض للمقاطع والمسارات السردية المكونة للبرنامج السردي البسيط، كما يتصوره كريماس يبرز مدى التلاحم المنطقي القائم فيما بينها، فالتحفيز يؤدي للمقدرة، والمقدرة تؤدي للإنجاز، والإنجاز يؤدي في الأخير للجزاء. بحيث: [إن كل عنصر من البرنامج السردي يستدعي منطقياً العناصر التي تسبقه أو التي تتلوه، إنه مبدأ التنظيم السنتاغماتي (syntagmatique) (٣٠). دون أن يمس ذلك في شيء حرية المبدع في ممارسته لفعل الكتابة/الخلق، مادام غير مرغم على التقيد بهذا الترتيب، فبإمكانه مثلاً حذف بعض عناصره أو تغيير مكانها في الترتيب، مع العلم أن كل ذلك لا يمس في شيء الترابط المنطقي الذي يظل قائماً ضمنياً بينها.

كما يظهر لنا أيضاً بعض خصوصيات البرنامج السردي، ونوعية العلاقة المقامة لمقاطع السردية المكونة له، وأهمها أنه ينقسم لمسارين سرديين كبيرين:

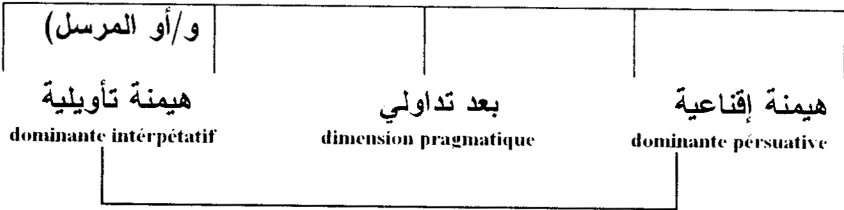
- أحدهما خاص بالفاعل وموضوع القيمة، وهو ذو طابع عملي، كما يتجلى ذلك من خلال مقطعي المقدرة والانجاز (dimension pragmatique).

- وثانيهما خاص بالمرسل والمرسل إليه، وهو ذو طابع معرفي (La

dimension cognitive) يؤطر الأول ويحضنه.

دون أن ننسى طبعاً أنهما معاً يرتبطان بفعل التعاقد المبرم بين فاعلي كل من المسارين (المرسل والفاعل الاجرائي)، هذا التعاقد الذي من بين أهم مميزاته اللاتساوي القائم بين الطرفين الموقعين عليه، إنه تعاقد مؤسس على علاقة تراتبية (relation hiérarchique) بين المرسل والفاعل الاجرائي، ويكفي للتدليل على ذلك فحص الخصوصيات السيميائية المميزة لكل منهما في المقطع السردي الافتتاحي الخاص بالتحفيز لنرى أن الفاعل الاجرائي يمتلك قوة الفاعل المنجز للتحويل أي (fair être) مخاطراً بحياته في سبيل ذلك، في الوقت الذي يكتفي فيه المرسل بدفع وحث الفاعل علي الانجاز دون أن يتعرض هو لأي أذى من جراء عمله هذا، وهو ما سنحاول إبرازه في الترسيمة الشاملة التالية المشخصة للبرنامج السردي بكامل مقاطعه ومكوناته، وكذا لنوعيات العلاقات القائمة فيما بينها: [

التحفيز Maipulation	المقدرة Compétence	الإنجاز Pérprmance	الجزاء Sanction
ـ فعل ـ الفاعل faire - faire ـ علاقة المرسل بفاعل إجرائي	ذات الفعل être du faire	فعل الذات faire être	كينونة الذات être être ـ علاقة مرسل بفاعل إجرائي ـ علاقة مرسل بفاعل حالة
ـ فعل تعريفي faire savoir (تعريف بالموضوع) وبكينونة القيم)	ـ وجوب الفعل ـ الرغبة في الفعل. ـ القدرة على الفعل. ـ معرفة الفعل		ـ علاقة فاعل حالة بفاعل إجرائي ـ المعرفة (معرفة الفاعل و/أو الموضوع
ـ فعل ترغيب faire vouloir			



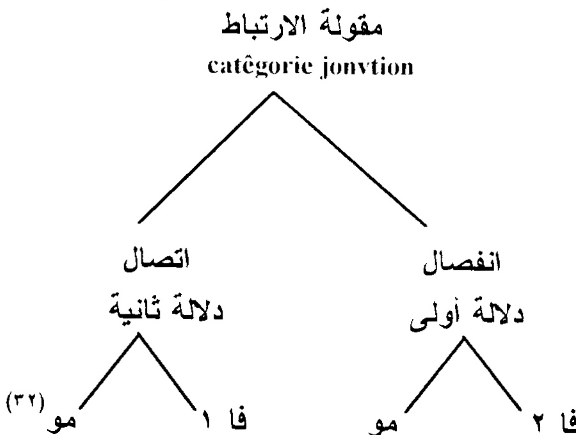
بعد إدراكي
dimension cognitive

بعد إدراكي
[dimension cognitive[31]

- البرامج السردية المركبة: (programmes nurratifes complexes).

تحدثنا سابقا عن الصيغة البسيطة للبرنامج السردي القائمة على فعل إنجازي واحد، وقلنا إن هذه الصيغة باعتبارها مفوماً إجرائياً مجردا فهي قابلة للتمطيط والتعقيد بأشكال مختلفة، بعضها يخص موضوعات القيمة، وبعضها الآخر يتعلق بالفاعلين الاجرائيين، وهذا ما سنحاول الآن توضيحه مستهلين حديثنا عن الشكل الأول، أو ما يعرف بالمواجهة:

أ - المواجهة: (La confrantation): وتسمى مواجهة لأننا نكون فيها أمام فاعلين اثنين لهما معاً رغبة مشتركة في موضوع قيمة واحد نرمز له بـ (مو). الأول وهو (فا ١) على اتصال بـه، والثاني أي (فا ٢) على علاقة انفصال عنه، كما يبين ذلك الرسم الخاص بمقولة الارتباط هذه بين الفاعلين حول موضوع قيمة مشترك واحد: [



(فا ٢ ∪ مو) ⊃⊂ (فا ١ ∩ مو)] .

على أن العلامة (⊃⊂) الموجودة بين طرفي المعادلة السابقة، تدل على تعلقهما المشترك بنفس موضوع القيمة، ويمكن أن تختصر في شكل صيغة رمزية مركبة من ثلاثة عوامل (فاعلان وموضوع قيمة واحد) تشخص في الوقت ذاته حالة الاتصال التي يوجد عليها الفاعل الأول بموضوع القيمة مقابل حالة انفصال الفاعل الثاني:

(فا ١ ∩ مو ∪ فا ٢)

أي أن الفعل التحويلي المنجز من قبل الفاعل الاجرائي يسعى لقلب هذه الوضعية الابتدائية المجسدة في ملفوظ الحالة السابق، واستبدالها بوضع نهائي آخر تتغير فيه الأحوال بحيث سيصبح الفاعل المالك للموضوع، فاقداً له، والفاقد له مالكاً له، حسب الصيغة الرمزية التالية:

(فا ١ ∪ مو ∩ فا ٢)

[وهكذا يمكن أن نكتب التحول الكلي من الوضعية الابتدائية للوضعية النهائية على الشكل التالي:

ف (فا ٣ ⇐ [(فا ١ ∩ مو ∪ فا ٢) ← (فا ١ ∪ مو ∩ فا ٢)] [٣٣] .

مما يعكس بجلاء الطابع السجالي (polémique) لهذه الترسيمة التي قد تتخذ أحياناً مظهر صراع دموي، ولم لا!. ونحن أمام برنامجين سرديين متضادين ومتلازمين في نفس الوقت، هما برنامج الفاعل، والفاعل المضاد (sujt et anti-sujet). كما أن نجاح الأول رهين بفشل الثاني، نظراً لانغلاقية العالم الذي تدور فيه الأحداث وما ينتج عنها من محدودية في مواضيع القيمة، هذان البرنامجان لا يكونان دائماً موضوع تصريح مباشر من قبل السارد، إنما يكون الواحد منهما متضمناً في الآخر وفق المنظور الذي ينطلق منه القائم بالسرد في سرد حكايته، وهو ما يدفعنا لتصورهما بالشكل التالي على محوري التركيب والاستبدال:[

	الارتباط التوزيعي jonction syntagmtique
الارتباط الاستبدالي jonction paradigmatique	(فا ١ ∪ مو) ← (فا ١ ∩ مو) ← (فا ٢ ∩ مو) ← (فا ٢ ∪ مو) ←][٣٤]

وفي هذه الحالة نكون أمام جملة من أنواع الفعل التحويلي، تبعا للعلاقات الرابطة بين الفاعل الاجرائي المنجز للفعل، الذي رمزنا له سابقا بـ (فا٣) وكلا من فاعلي الحالة، سواء تعلق الأمر بـ (فا١) المنفصل عن موضوع القيمة في الوضعية الابتدائية، أو بـ (فا٢) المتصل مبدئيا به، الشيء الذي يضعنا منذ الوهلة الأولى أمام احتمالين اثنين لاثالث لهما:

[أ ـ إما أن يكون الفاعل المحوِّل/الاجرائي الذي رمزله بـ (فا٣) هو نفسه (فا١) الفاعل المحتمل (Le sujet virtuel) الذي يوجد على علاقة انفصال بموضوع القيمة.

ب ـ وإما أن (فا٣) يتطابق مع (فا٢) الفاعل المحقق (Le sujet réalisé) الذي يوجد على علاقة اتصال بموضوع القيمة][٣٥].

والتطابق هنا يجب فهمه على أساس قيام ممثل واحد بدورين عامليين، كما سبقت الإشارة لذلك، وفي كلتا الحالتين فإن الفعل التحويلي المنجز من طرف هذا الفاعل أو ذاك سيؤدي حتما لتغيير وضعهما معا على حد سواء، الأول من فاعل محتمل لفاعل محقق، والثاني من فاعل محقق لفاعل محتمل، مما يدفعنا لتشبيهه بالفعل التواصلي (un acte de communication). هذا إذا ما اعتبرنا الفعل وحده في ذاته دون اهتمام بمصدر إنجازه، أما إذا حدث العكس واعتبرنا العنصر الثاني، فسنحصل على أربعة أفعال تحويلية مختلفة هي:[

١ـ إذا كان (فا٣) المحوِّل = (فا١) المحتمل.

إذن: فعل تحويلي [(فا ٣ = فا١) ← (فا ١ ∩ مو).

فالتحول في هذه الحالة يمكن تسميته بالتحقيق الانعكاسي (réalisation réfléchie). ويتجلى على المستوى التشخيصي كتملك للموضوع (appropriation).

٢ـ إذا كان (فا ٣) المحَول = (فا ٢) المحقق.

فسنحصل على: فعل تحويلي [(فا ٣ = فا ٢) ← (فا ١ ∩ مو)].

والتحول في هذه الحالة تحقيق عبوري (réalisation transitive)، ويتخذ على المستوى التشخيصي شكل منح للموضوع (une attribution).

٣ ـ إذا كان (فا ٣) المحوِّل = (فا ١) المحقق.

فسنحصل على: فعل تحويلي [(فا ٣ = فا ١) ← (فا ١ ∪ مو)] وسيعبر عن هذا التحول باحتمالية انعكاسية (virtualisation réfléchie)، ويمكن تسميتها على المستوى التشخيصي بالتخلي عن الموضوع (renonciation).

٤ ـ إذا كان: (فا ٣) المحوِّل= (فا ٢) المحتمل.

فسنحصل على: فعل تحويلي [(فا ٣= فا ٢) ← (فا ١ ∪ مو)] وبذلك يتخذ التحول صورة احتمالية عبورية (une virtualisation transitive)، ويمكنها أن تسمى على المستوى التشخيصي بنزع ملكية الموضوع (dépossession)[٣٦]. مما سبق نلاحظ أنه توجد لكل فاعل صيغتان للتحقيق (deux modes de réalisation): الأولى: انعكاسية (réfléchie) والثانية عبورية (transitif). وهو ما يقابل على المستوى التشخيصي (Le plan figuratif) طريقتين للحصول على موضوعات القيمة: التملك (L´appropriation) حين يحصل الفاعل بنفسه علىالموضوع، والمنح (L´attribution) حينما يحصل عليه بواسطة شخص آخر، وفي موازاة ذلك توجد هناك أيضا صيغتان احتماليتان (virtualisation) انعكاسية وعبورية، يماثلهما على المستوى التشخيصي شكلان من أشكال فقدان موضوع القيمة هما: التخلي (La renonciation) حين يتنازل الفاعل، من

تلقاء نفسه وعن طيب خاطر، عن موضوع القيمة الذي هو في حوزته، ونزع الملكية (La dêpossession) حين يرغم على فعل ذلك من قبل شخص آخر، ويمكننا تبيان هذه الحالات الأربع جميعها في الترسيمة التالية:[

- التحولات Les transformations	- تحول اتصالي - تحقيق وحصول	انعكاسي: تملك (appropriation) عبوري - منح (attribution)
	- تحول انفصالي - احتمالية وحرمان	انعكاسي: تخلي (renonciation) عبوري: نزع الملكية (dêpossession)][٣٧]

إلا أننا مادمنا هنا أمام برنامج سردي مركب من برنامجين يتوقف نجاح الواحد منهما على فشل الثاني، نظراً لارتباط الفاعلين المشترك بموضوع قيمة واحدة فإننا سنكون مضطرين للجمع بين كل صيغة من الصيغ الأربع المحددة سابقا، ومقالاتها على مستوى البرنامج السردي المضاد الملازم لها، على النحو التالي: [تملك (appropriation) ونزع الملكية (dêpossession)، منح (attribution) وتخلى (renonciation)][٣٨].

فإذا ما ميزنا باسم الاختبار (L´épreuve) التحول القائم على ملازمة

التملك لنزع الملكية، وباسم عطاء (un don) التحول الناجم عن الجمع بين عمليتي المنح والتخلي، سنحصل على الشكلين الرئيسيين اللذين تتجلى عبرهما على السطح تبادلات القيم بين الفواعل، كما يبينهاالجدول التالي:

حرمان privation	اكساب acquisition	
نزع ملكية dépossession	تملك appropriation	اختبار épreuve
تخلي renonciation	منح attribution	عطـــاء don

على أن كريماس وهو يلح على العلاقة الجدلية القائمة بين كل[39] فعل تحويلي ومقابله على مستوى البرنامج السردي المضاد، لا يفوته مع ذلك التنبيه لبعض الاستثناءات التي لا تنطبق عليها القاعدة التبادلية العامة السالفة الذكر، ومن أبرزها أن فعل العطاء الذي قد يتم بين شخصين لا يكون دائماً وبالضرورة تخلياً من طرف لآخر عن ملكية موضوع القيمة المعطى، كما هو متعارف عليه، وإنما يكون أحياناً عبارة عن إشرك للطرف الثاني فيما يمتلكه الطرف الأول.

وهكذا : [وعوض أن يتم التحول على الشكل المتوقع:

(مرسل ∩ مو ∪ مرسل إليه) ⇐ (مرسل ∪ مو ∩ مرسل إليه)

يتم عكس ذلك على النحو التالي:

(مرسل ∩ مو ∪ مرسل إليه) ⇐ (مرسل ∩ مو ∩ مرسل إليه)[40].

وأحسن مجال لتجسيد هذه الحالة الاستثنائية من العطاء هو المجال المعرفي، حيث يظل المانح أو المرسل لها محتفظاً بملكيتها رغم إعطائها للمرسل إلية، مما دفع كريماس لتخصيصها باصطلاح منفرد هو التواصل أو التبادل الاشراكي (La communication participative)[41] تمييزاً لها

عن التبادل العادي.

بـ - التبادل المحتمل والتبادل المحقق: (L'échange virtuel et l'change réalisé): وتطلق هذه التسميات على الحالات التي يكون فيها الملفوظ السردي مكوناً من أربعة عوامل: فاعلان (فا١) و(فا٢) وموضوعاً قيمة (مو١) و(مو٢). بحيث يكون كل واحد من العاملين على علاقة اتصال بموضوع قيمة وانفصال عن الثاني. أي أنهما معاً، في حالة سيميائية تجمع بين التحقيق والاحتمال، وأن التبادل المرتقب حدوثه بين الفاعلين سيؤدي بالضرورة إلى نفس الوضع السيميائي السابق لهما، مع اختلاف بسيط يتمثل في أن كل واحد منهما سيصبح على علاقة اتصال بالموضوع المرغوب فيه بعد ما كان على اتصال بالموضوع "المرفوض".

وإذا كان هذا البرنامج السردي كسابقه مركباً من برنامجين، يتكون كل منهما من ملفوظات حالة وملفوظات فعل، فإن ملفوظات حالة هذا الصنف من البرامج على عكس سابقاتها، تتكون من ثلاثة عوامل (فاعل وموضوعا قيمة)، أحدهما تربطه بالفاعل علاقة اتصال، والآخر علاقة انفصال، كما يتضح ذلك من المعادلة التالية:

(مو ١ ∪ فا ∩ مو ٢)

وإذا افترضنا أن هذا هو ملخص ملفوظ الحالة الابتدائية التي سيسعى التحويل لقلبها واستبدالها بوضعية نهائية أخرى، فإن هذه الأخيرة ستتخذ حتما الشكل التالي:

(مو ١ ∩ فا ∪ مو ٢)

أي أن الترسيمة الكاملة للبرنامج السردي الواحد ستكون كما يلي:

(مو ١ ∪ فا ١ ∩ مو ٢) ⇐ (مو ١ ∩ فا ١ ∪ مو ٢)

في مقابل برنامج سردي ثان متضمن في الأول، لكنه يختلف عنه بكونه يتمحور حول الفاعل الآخر، أي (فا٢)، الذي يمتلك الموضوع الأول (مو١) ويود استبداله بالموضوع الثاني (مو٢) الذي هو في حوزة

الفاعل السابق، أي (فا ١)، ويتخذ صيغة هذا البرنامج الشكل التالي:

(مو ١ ∩ فا ٢ ∪ مو ٢) ⇐ (مو ١ ∪ فا ٢ ∩ مو ٢)

على أن الصيغتين معاً قابلتان للجمع في صيغة مختصرة واحدة، مادامتا برنامجين متلازمين ومتداخلين، بحيث تصبح الصيغة النهائية الكلية لهذا البرنامج السردي المركب على النحو التالي:

فعل تحويلي [(فا ١ ← (مو ١ ∪ فا ١ ∪ مو ٢)] ⊃⊂ فعل تحويلي [(فا ٢ ← (مو ١ ∩ فا ٢ ∪ مو ٢). هذا واعتباراً للحالة السيميائية النهائية التي سيصبح عليها كل من الفاعلين بعد إتمام عملية التبادل، والمتمثلة في اتصالهما الجديد بموضوعات قيمة غير التي كانا يمتلكانها في السابق، أي في الوضع الابتدائي، وما سينتج عن ذلك من استمرار تعلقهما بالموضوعات المفقودة، فقد اصطلح كريماس على هذا النوع من التبادل [التبادل المحتمل (L'échange virtuel] تمييزاً له عن التبادل المحقق (L'échange réalisé)] [٤٢] المعروف بانقطاع الصلة فيه كلياً بين الفاعلين وموضوعي القيمة المفقودين، فلا تعود تربطهما بهما أية رغبة، تجعل منهما موضوعي قيمة مطلوبين مجدداً، وبذلك يوضع حد للصفة السيميائية الاحتمالية لكل من الفاعلين والموضوعين على حد سواء، مع الابقاء على صفة التحقق وحدها، كما تحاول المعادلة الخاصة بذلك تبيانه:

فعل تحويلي [(فا ١) ← (فا ١ ∩ مو ٢) ⊃⊂ فعل تحويلي (فا ٢) ← ٢ ∩ مو ١)[٤٣]. وهو ما لا يتأتى إلا بوجود نوع من التكافؤ (l'équivalence) بين موضوعي القيمة المتبادل بهما، الأمر الذي يجعل كل فاعل مرتاحاً للتبادل المحقق دون أي إحساس بالغبن أو الخديعة، بحيث يصبح الموضوع الأول والثاني وكأنهما موضوع واحد من حيث القيمة والأهمية:

مو ١ ـ مو ٢

ولن يحدث هذا طبعاً إلا في ظل معرفة مسبقة من قبل كل فاعل بالقيمة

الحقيقية للموضوع الذي سيحصل عليه في تبادله مع الفاعل الآخر، كمقابل للموضوع المتخلى عنه لفائدته، وذلك عن طريق تعاقد مبني على الثقة المتبادلة، صراحة أو ضمنياً، بين الفاعلين وما يسميه كريماس [بالتعاقد الائتماني (Le contrat fiduciaire)]، مما يستدعي إدخال مقولة الكينونة والظاهر (l'être et le paraitre)، للكشف عن كل محاولة غش أو خيانة تستهدف إيقاع أحد الطرفين بالآخر، ويؤدي بالتالي لتعليق (suspension) التبادل عوض تحققه.

هذه بشكل عام نظرة عن أهم ومجمل التصورات النظرية التي تضمنتها محاولة كريماس الرامية لوضع بنيات مجردة تحيط بكل الاحتمالات الممكنة لقيام المحكي، آملين من ورائها وضع القارىء العربي بشكل مباشر ملموس في إطار التحول السريع والمتلاحق الذي يعرفه البحث الغربي في هذا الجزء المعرفي الحيوي الخاص بالسرديات.

هذه بشكل عام نظرة عن أهم ومجمل التصورات النظرية التي تضمنتها محاولة كريماس الرامية لوضع بنيات مجردة تحيط بكل الاحتمالات الممكنة لقيام المحكي، آملين من وراثها وضع القارئ العربي بشكل مباشر ملموس في إطار التحول السريع والمتلاحق الذي يعرفه البحث الغربي في هذا الجزء المعرفي الحيوي الخاص بالسرديات .

قائمة الاحالات الواردة في الدراسة :

1) - Groupe d'entrevérnes,-analyse sémiotique des textes ,éd.PUL,p:7.
2) - Groupe d'entrevérnes : Op , Cit , p : 8 .
3) - Groupe d'entrevérnes : Op , Cit , p : 9 .
4) - Groupe d'entrevérnes : Op , Cit , p : 9 .
5) - A.J. Greimas : Les objets de valeur . in revue langage N°31-1973, p : 34 .
6) - J. Courtés : Introduction de la sémiotique narrative et discur-sive , éd . Hachette , p : 14 .
7) - J. Courtés : Op , Cit , p : 74 .
8) - A.J . Greimas : in Op , Cit , p : 16 .
9) - A.J. Greimas : in Op , Cit, p : 15 .
10) - A. J. Greimas : in Op , Cit , p : 19 - 20 .
11) - J. Courtés : Op , Cit , p : 64 .
12) - A.J. Greimas : in Op , Cit , p : 20 .
13) - J. Courtés : Op , Cit , p : 15 .
14) - Groupe d'entrevérnes : Op , Cit , p : 17 .
15) - J. Courtés : Op , Cit , p : 69 .
16) - J. Courtés : Op , Cit , p : 16 - 17 - 18 .
17) - J. Courtés : Op , Cit , p : 16 - 17 - 18 .

- Groupe d'entrevérnes : Op, Cit , p : 17 . (18
- Groupe d'entrevérnes , Op , Cit , p : 17 . (19
- J. Courtés : Op , Cit , p : 22 . (20
- Groupe d'entrevérnes , Op , Cit , p : 52 . (21
- Groupe d'entrevérnes : Op , Cit , p : 57 . (22
- Groupe d'entrevérnes : Op , Cit , p : 53 . (23
- Groupe d'entrevérnes : Op , Cit , p : 56 . (24
- Groupe d'entrevérnes : Op , Cit , p : 54 . (25
- Groupe d'entrevérnes : Op , Cit , p : 48 . (26
- Groupe d'entrevérnes : Op , Cit , p : 25 . (27
- Groupe d'entrevérnes : Op , Cit , p : 25 . (28
- Groupe d'entrevérnes : Op , Cit , p : 24 . (29
- Groupe d'entrevérnes : Op , Cit , p : 24 . (30
- Groupe d'entrevérnes : Op , Cit , p : 57 . (31
- A.J. Creimas, du Sens II . éd : seuil , p: 32 . (32
- Groupe d'entrevérnes : Op , Cit , p : 22 . (33
- A.J. Greimas . in Op , Cit , p : 24 - 25 . (34
- A.J. Greimas : Op, Cit , p : 35 . (35
- A.J. Greimas : Op, Cit , p : 36 - 37 . (36
- A.J. Greimas : Op, Cit , p : 38 . (37
- A.J. Greimas : in , Op , Cit , p : 28 - 29 . (38
- A.J. Greimas : in , Op , Cit , p : 28 - 29 . (39
- A.J. Groimas , Op , Cit , p : 45 . (40
- A.J. Greimas , Op , Cit , p : 45 . (41
- A.J. Greimas , in Op , Cit , p : 31 - 32 . (42
- A.J. Greimas . in Op , Cit , p : 31 - 32 . (43
- A.J. Greimas , Op , Cit , p : 42 - 43 . (44

تحليل الخطاب الروائي

في

"مدارات الشرق"

عبداللــه أبـو هيـف

• يشكل هذا البحث جزءا من دراسة طويلة بعنوان " تعدد الخطابات فى مدارات الشرق " وهى رباعية نبيل سليمان الصادرة خلال اعوام ١٩٩٠ ـ ١٩٩٢، وقد صدرت ضمن منشورات دار الحوار باللاذقية. وتتناول الدراسة الخطابات التاريخية والروائية والايديولوجية في الرواية، واخترنا هنا تحليل الخطاب الروائي.

مفهوم الرواية:

تنتمى رواية "مدارات الشرق" الى الروايات الكبيرة العربية مثل ثلاثية محمد ديب وثلاثية نجيب محفوظ، وخماسية " مدن الملح "،

واذا كان ثمة من يطلق عليها اسم الرواية الجيلية،او الرواية الانسانية فان رواية " مدارات الشرق" تنطلق من هذه التسميات لتكتسب صفات خاصة،هى أقرب رواية التأرخة، فالرواية تتصدى في عمر التاريخ لقرابة عقد من الزمن من ١٩١٨ـ ١٩٢٨ تقريبا من حياة سورية بين رحيل الاتراك والاحتلال الفرنسى الى ما بعد الانتفاضات الفلاحية وبدء انتظام الحياة في سورية في سياق الاحتلال.

لقد جعلت " مدارات الشرق " التاريخ مناسبا في مجراها الزمني أو تأريخها الخاص، فصارت الرواية مداراً لتاريخ سورية أو بلاد الشام برمتها.

تستعيد " مدارات الشرق" في " الشرعية " و "بنات نعش "حياة سورية،أو بلاد الشام خلال عقد من التاريخ ١٩١٨ـ ١٩٢٨ على وجه التقريب، وتستحضر مع هذا العقد مصائر مجموعات بشرية بوصفها مصائر وطن يتحول في خضم صراعات أثنية ودينية وطبقية، فتظهر جلية أفكار العصر وأخلاقياته وتركيباته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

تبدأ " الاشرعة "عام ١٩١٨ بدخول الأمير طالباً عرش الشام، وقد

تعود إلى مطلع القرن عن طريق الارتجاعات، ثم تنتهى بخروجه منها عام ١٩٢٠ وقد تمكن الاحتلال الفرنسى من عرش الشام وبلاده العريضة، وتكمل "بنات نعش " الرواية من قلب الوقائع التاريخية المحتدمة، وتتوقف اثر خمود رصاصات الثورات واستتباب الوضع للاحتلال الفرنسي.

لا يعتمد نبيل سليمان أسرة واحدة، كما هو الحال في كثير من الروايات الانسيابية الجيلية، بل يضع "تخطيطة" روائية تستند إلى إحاطة نموذجية شاملة بمفاصل التحولات ورموزها وقواها الفاعلة وتفاعلها الوطني، حتى يصير بمقدور المتلقي أن يحيط بالعصر وتجلياته وتطوراته من منظور وعى حاد بالمسألة التاريخية وقراءتها نقديا في رواية ملحمية شديدة الادراك للضرورة الاجتماعية والسياسية والانسانية. غير أن هذا المنظور للوعى، وهو يركز ،كل حين على المآل الفاجع للمصائر القومية والوطنية فانه لا يغفل عن الرؤية المعمقة لجذور تكون اللحظة التاريخية المؤسية المستمرة، فثمة توكيد ملحاح على أن أطروحات النهضة في الحرية والديموقراطية والعلم والعقلانية والعدالة الاجتماعية وحقوق الانسان والمشاركة الشعبية مازالت حلما في الراهن، وثمة توكيد يكتسب راهنيته ايضا على أهمية وعي هذه الجذور التي قادت الى النظام العربي، او الأنظمة العربية، في بؤسها وانكساراتها وهزائمها.

إن موضوع "مدارات الشرق " هو بحث تاريخى في صيغة الرواية، عن جذور الفجيعة القومية،وتكونها في نصف القرن العشرين الاول.

تتابع الرواية مسار خمسة من عساكر القشلة الحميدية بدمشق،ابان انهيار المقام التركي العثماني ودخول مرحلة مختلفة هى مسار الشام كلها:

ياسين الحلو من الزنبقلي.

اسماعيل معلا.ابو عاطف من كفر لالا.

فياض العقدة	من ريف حمص
عزيز اللباد	من قبية
راغب الناصح	من الجولان.

ومن هذه الشخصيات، يكون الحديث عن عشرات الشخصيات الاخرى الرئيسية والفرعية، وعن باشوات واغوات واقطاعيين وتجار حروب وعمال وفلاحين وحرفيين وصحفيين وضباط وقادة ونساء واطفال يموتون أو يحيون في طاحونة مخاض مجتمع يتبدل. وبهذا الاطار، تصبح الشخصيات الخمسة مفاتيح لهذا المجتمع الموّار بحركته وتغيراته.

إذن هى رواية عن تبدل مجتمع، لا لمعرفة كيف تبدلّ خلال عقد من التاريخ، ولكن لمعرفة كيف أصبحنا الآن في مدارات الشرق المسدودة، وفي حلم التغيير الذي لايزال حلماً.

الزمن :

انسيابي تاريخي، وفق مفهوم الدوائر المتداخلة،حيث تتوازى المشهديات الروائية وتتداخل.

المكان :

هو سورية كلها، وبعض مناطق الشام الأخرى في لبنان وفلسطين.يتحرك الجميع ويظهر فى حركتهم التقييد والانتقال مع عنفوان الحراك الاجتماعي الهائل في صراعات حادة بين القوى الداخلية والفلاحين أساسا وبقية الفئات الاخرى قليلا، وبين القوى الداخلية والخارجية من امريكا: لجنة كراين، الى بريطانيا، الى فرنسا، الى

الصهيونية التي نشطت في تلك الفترة وقبلها أيضاً.

سمات الرواية الانسانية :

١ ـ تصوير بيئة اجتماعية برمتها

والحق أن " مدارات الشرق " عرض تاريخي جغرافي يحيط بالريف، أساسا، وبالمدينة، ولا سيما فئات المجتمع الريفي والمديني، في حالات تطور هذا المجتمع، ففي الريف، هناك فضاء الشام كله من أقصاه الى أقصاه، من حوران الى دمشق الى الجولان الى حمص وحماة والساحل وادلب والفرات، بتركيباته العشائرية والاقتصادية الاقطاعية والزراعية والفلاحية والبدوية، وفي المدينة هناك البرجوازية الصغيرة الصاعدة والقوى الدينية والمثقفون، والصناعيون والتجار والعملاء والجواسيس والانكليز والفرنسيون، وتغطي المكان مدن دمشق وحلب وحمص وحماة وحيفا (قليلا).

وقد تعَمق الروائي نبيل سليمان في دراسة البيئة الاجتماعية، ولا سيما مفاصلها الرئيسة وانعطافاتها التاريخية الدالة من خلال تمثلها في البنية الروائية أحداثاً وشخصيات.ترصد الرواية في فصولها الاولى من " الأشرعة " تشكل المحتمع الشامى اثر رحيل الاتراك وقيام الحكومة العربية الهاشمية بدمشق، ولعل تتبع شبكة علاقات الباشا شكيم، ممثلاً ورمزاً للطبقة الحاكمة الجديدة يكشف صياغة مجتمع جديد في آتون متغيرات هائلة، ويكشف عن تمثل الشخصية لمحمول الوقائع التاريخية في بناء الرواية، فهو وريث الاقطاع المدنى، أى الطبقة البرجوازية ذات الامتداد الاقطاعى، أو الطبقة البرجوازية المتحالفة مع الاقطاع بتعبيراته الدينية من خلال المصاهرة مع أمير الحج، وبتعبيراته الطبقية من خلال ملكية الأرض في الغوطة وريف دمشق، وبتعبيراته التجارية من خلال التجار والمتعهدين والحرفيين في الشاغور والميدان وغيرهما من

فعاليات دمشق الاقتصادية، وبعلاقاته مع الغرب الأوربي الفرنسي والانكليزي، والامريكي والصهيوني، بنشاطه النامي آنذاك، ويجد المرء تجسيداً لهذا كله في الأحداث والشخصيات، فالباشا شكيم صاهر أمير الحج، وتزوجت اخته لميعة من المستر بيجيت الانكليزي، ومثلما كانت صلاته وطيدة بالتاج العثماني ستكون وطيدة مع من يصوغون صورة التاج الجديد في الشام، من القوى الداخلية الفعالة الى القوى الخارجية الأكثر فعالية.

والباشا شكيم، في هذا ، وطّد علاقاته بممثلي الاقطاع والعشائرية والبدو والحرفيين والتجار والمثقفين.

وفي علاقته مع أخته لميعة، ينبثق الاقناع التاريخي من صدق الصوغ الروائي للشخصية في محاكاتها للوقائع التاريخية، كما في هذا الشاهد :

"لم يتعود الباشا أن يكره أحداً من أخواته على ما لا يرغب. كانت إشارة خفية منه تكفي ليذكر كل منهم ما ينبغي له أن يفعل. وكانت لميعة تنتزع لنفسها منذ صغرها مكانةً خاصة. كانت تكره الدلال، ووحدها من بين الشقيقات تابعت دراستها، كان الباشا يخطو خطواته الأولى نحو مستقبله بعد ما أنهي دراسته، حين كوّنت لميعة في المدرسة جماعة ضد المعلمات التركيات المتغطرسات.

واثر ذلك ظلت تلحف حتى يسّر لها الباشا ان تدخل المدرسة الامريكية في أزمير، حيث أجادت الانكليزية، كما أجادت الفرنسية والتركية في استنبول من بعد، وكما أجادت بعد الدراسة العزف على البيانو، وبذت من كن معها في المعهد الفرنسي. في اثناء ذلك صارت لها مجموعة نادرة من آلات التصوير ، ومكتبة صغيرة خاصة بها وبصديقاتها. في اثناء ذلك أخذ صوتها يعلو، ويزداد رقة، وهي تلّح على تعليم النساء، كما الرجال، حتى نساء الفلاحين ينبغي أن يتعلمن. ولم تلبث أن صارت تتبرم بالحجاب، ثم استبدلته بالمنديل الذى أثار سخط الأسرة كلها، إلا الباشا والست زهرة التي حذت حذو لميعة، والمعركة ناشبة.

منذ دخلت الى المدرسة توسم الباشا فيها الخير، ومحضها ثقته دون أن يفكر في ذلك، لا في حينه ولا من بعد. لم يخالجه الشك قط في سلوكها، وحتى وهو يراها في لندن، تخرج مع المستر بيجيت. ولم يكن غافلا بالطبع عن الهمس الذي يدور حوله وحول الحبل المرخي على غاربه. كان الهمس يعده مسؤولا عن عنوستها، وكان ذلك منذ سنوات يؤلمه، لكنه ما لبث أن نسيه بعدما استأثرت بها لندن. وقد يكون فكر في زواجها المتأخر وهو يرقب بصمت صلتها بالمستر بيجيت، لم يشغل نفسه بذلك، فليس الباشا من يستبق الأمور، كل الأمور.

مرة أخرى جاء صوتها، ولكن من فرجة الباب الذي انفتح، والباشا غافل، فغرغرت لميعة، وأفسحت له دون كلام، وحين انتبه اليها تبسم وأسرع الى حيث كان صوت الست زهرة يناديهما، وقبل ان يدفع الباب التفت الى لميعة:

- اشتقت اليك يا أختي.

مست ذراعه برفق تستحثه:

- هيا الآن. أمامنا الليل بطوله "(ص ١١٨ ـ ١١٩ الاشرعة).

وفي علاقته مع سليم افندي، يصبح وصف تحوله الواقعي تعبيرا رمزياً في آن معاً عن تكون طبقة جديدة متحالفة مع الباشا شكيم، ويشير هذا الشاهد الى ملامح التحول الواقعي والرمزي:

" لم يكن سليم افندى بحاجة الى استطراد اكبر من الباشا. لقد فكر هو أيضاً في شيء من ذلك: التخصص والزمن أيضاً. لقد كان الدرس الأول الذي ثقفه بعد رحلته الى برلين. وهو لا يماري في فضل الباشا عليه، في هذا الدرس وفي سواه. لكن الدروس ظلت نظرا. الباشا، كما عرفه سليم افندي منذ سنين، يجسد بعض تلك الدروس، أما هو، فلا يعرف كيف يمايز بين أحلامه وبين السوق، بين ما يخصه وبين ما يريد للشام.ولما غادر بيت الشام متأخراً، طفق يفكر طوال الطريق في أنه لن يكون قادراً على أن يجاري الباشا هذا الفصل الدقيق بين الأمور. لقد

أفاض الباشا بعد حديثه عن البنوك التي تتأسس في شتى مدن الشام، ومن البنوك انتقل الي حيث الأسهم في الشركات الأنكليزية والفرنسية، وصارح سليم افندي بأنه قد آثر أن يشتري في الآونة الأخيرة في شركة أمريكية، على الرغم من أنشغاله، وعلى الرغم من معارضة لميعة والمستر بيجيت. كان سليم أفندى صامتاً، يتفرج على الباشا وهو يحضّه علىأن يحذو حذوه، كأنه يحض شخصا ًآخرغريباً.كان قد غدا هو المتعب، لاالباشا ونهض يشفق على نفسه ـ لا على الباشا ـ من الارهاق.

ومنذ الصباح أخذ يتابع أخبار الشركة الدمشقية التي تعجب الباشا، دون أن ينسى الشركة الحلبية، وفي الآن نفسه ـ انشغل بما يجري من أجل تشغيل معمل الزجاج بعد توقفه كل هذه السنين. وكان الانكليز قد حولوه الى كراج يصلحون فيه أعطال آلياتهم.

ويوماً بعد يوم، مشروعاً بعد مشروع، أخذت حماسلته تتناثر هنا، ثم هناك، وتتراخي هنا، ثم هناك، فنسي الشركة الحلبية والشركة الدمشقية ومعامل الزجاج ليغرق في سواها، وكان في كل مرة يحس أن هذا ما يريده، هذا ما يجعله ينزع عما تبقي من شامه الصغيرة ثوبها العتيق، ليجعل لها ثوباً جديداً، لا يستورده فقط كما يريد الباشا وكثيرون سواه، فمن معمل للسجاد، الى آخر للصابون، الى ثالث للجوارب .... ولكن هذا الذى يتكاثر بعد الحرب كانت الشام تعج به قبلها، وليس تعطيل العديد منها خلال الحرب او تشغيلها ثانية أو تجديدها مما يطمح اليه أو يهجس به. كان انقضاء الوقت وهوعلى هذه الحال يثبت في نفسه الضجر والقلق، فقد طال به التقلب ولما يستقر على رأي، والآخرون يسبقون ويسبقون، ولعله لذلك وجد نفسه ذات صباح يدخل في مناقصة علنية لاحضار المواد التى يتطلبها تعمير بعض الجسور وإصلاح بعض مقاطع سكة القطار مما دمرته الحرب.

لم يصدق سليم أفندي أنه قد ظفر بالمناقصة، ولعله كان لايريد هذا الظفر. فهو لا يكاد يعرف من أمر الجسور والسكك الحديدية شيئاً. كان

أول ما فكر فيه أنه انزلق خارج الدكان والحرزة كانت شفتاه لا تكادان تنفرجان وهو يرد على تهنئة منافسيه، وكان بعضهم يهمس في أذنه:

- كيف عرضت هذا السعر المتدني جداً؟ كنت تقدر أن تفوز بالمناقصة بسعر أفضل. أسأل الله أن يعينك.المهم ألا تجد نفسك مضطرا لأن تدفع من جيبك.

كما كان آخرون يخاطبونه بصوت مدوٍ :

- ضربة معلم يا سليم أفندي. نحن نعرف أنك لا تبحث عن الربح هذه المرة.

ولكن هكذا يفعل حقا من يريد أن يضع قدمه جيداً على أول الطريق.

وفجاة يغدو الصوت المدوي فحيحا في الأذن:

- هنيئا يا سليم أفندى. غد اً تنهال عليك العقود بلا مناقصة ولا سواها.لا علناً ولا سراً. أفضل العقود عقود التراضي. عشرات المشاريع تنتظر الحكومة. مشاريع لا يستطيع أن ينهض بها مائة سوف تترك لنا بعض الفتات يا سليم أفندي.

بيد أن أولاء كانوا في وادٍ وسليم في وادٍ.كان حائراً حتى البله فيم يقولون. ولكن ما إن خلا بنفسه حتى أخذ يفكر في غيرة بعضهم، زيفه، سخفه، خاصة من غمز منهم مشيراً الى الباشا شكيم، وغاظه أن يتكاثر الذين يربطون بينه وبين الباشا شكيم في كل أمر . ولم تكن الاشارات الى ذلك لتفوته في اوتيل الشرق أو اوتيل فكتوريا أو السراي أو قصر الجسر أو على لسان أمير الحج نفسه، غير أن تلك الاشارات كانت بعيدة عن أية مصلحة بينه وبين الباشا، حتى الحرزة لم يلمح اليها أحد، اما الآن فقد تبدأ الالسن لوكاً جديداً سيكون موجعا له وللباشا ". (ص ١٣٩ - ١٤٠ـ الاشرعة).

وفي علاقته مع الخواجة ثابت توكيد على علاقته بالفرنسيين، وكان هذا اكتشافاً لمن هم حول الباشا شكيم:

" مفاجآت ثلاث حملت الأيام القليلة التالية لعمر. كانت اولاها أن

ينجلي له سر صداقة الباشا شكيم يالخواجة ثابت. كان ذلك إثر انصرافه من لقاء الست زهرة، وهو يتهادى من ساروجة الى الميدان، دون هدف. ضربت المفاجأة كفه الأيمن بالأيسر وجعلته يهتف متعجبا من دهاء الباشا ومن ذكائه هو أيضاً. وقبل أن تستل منه المفاجأة الثانية زهو المفاجأة الأولي، كان قد فكر في أن الخواجة والباشا صديقان قديمان، ولكن صلة الخواجة الوطيدة بالفرنسيين تجعل لذلك، هذه الأيام، معني آخر. كان قد فكر أيضاً في أن عليه أن يجد سبيله الخاصة الى الخواجة، بعد أن يتكىء على الباشا والست زهرة في الخطوة الاولى، ما دام قد شرع يؤسس ولايته في الجولان ". (ص ٦٤ ـ بنات نعش)

وفي علاقته مع الامير دشاش وبقية الاقطاعيين والملاكين والمتنفذين ضمانة القوى الداخلية المؤثرة التى كان يحسب لها حسابها. ويكشف هذا الحوار عن عمق العلاقة مع هؤلاء جميعاً:

"قال سليم أفندي :

ـ خلاصنا بوحدتنا. وحزب واحد يقرّبنا من الخلاص.

قال هشام الساجي:

ـ ووحدتنا في الشام توّحدنا مع العرب كلّهم. واذا نجحت الخطوة الأولى، فالثانية أسهل.

قال سليم أفندي :

ـ شرط واحد لا غيره.من خان الشام في يوم من الأيام، أو يخونها في يوم من الأيام،لا مكان له بيننا.

قال نعمان الوجعه :

ـ حزب واحد من هنا الى البحر.لا في دولة العلويين ولا في دولة الدروز.

قال هشام السياجي :

ـ حزب واحد في الشام كلها. في فلسطين وفي بيروت نفسها.

قال الشيخ سلامة :

- العشاير والقبائل، والقول للشيخ مجلاد، متوحدة وعندها حزبها. لا تشغلوا بالكم.

اتفقوا على رأى، وقولو لنا، حتى تسمعوا رأينا: من عند الشيخ مجلاد وحمص، والأمير مدحل والجولان، وشيوخ حوران، الى حمى الأمير دشاش، وما يلي، حتى الحدود الجديدة مع العراق ومع تركيا نصف الشام لا تشغلوا بالكم به.

قال الشيخ هجر :

- وثلثيها.

قال الخواجة جبر السكادة :

- اذا اتفقتم على حزب واحد كما تقولون، نحن معكم.

سأل الباشا شكيم ابن الدباس وبشارة وابن الدنادرة فأيدوا الخواجة جبرا الذى أردف بحرارة:

- هذا يساعدنا على الحركة. الحدود ضاقت، والشام لا تحتمل هذا كله.

سأل هشام السياجي :

وفرنسا؟

- قال الخواجة جبرا :

- فرنسا تريد دولة هنا ودولة هناك، هذا حديث آخر. واحدة واحدة كما قال الباشا شكيم. المهم الآن أن تخف القيود وتنشط السوق وتكبر. على الأقل ترجع كما كانت.

ما من أحد يريد ذلك، من أفقرنا الى أغنانا.

همس الرجواني في اذن نعمان الوجعه:

- ما الذي حشرني هنا؟ تركت المطعم اليوم حتى أسمع هذا الكلام؟

همس نعمان الوجعه :

- وأنا مثلك تعطلت، وبكرة ويمكن بعدها. الجماعة محرومة من الحكي، ادع ربك، يمكن يقدروا على شيء ويوحدوا الشام.

وكان هشام الساجي يقول :

ـ القضية ما هى سوق ومأدراك.جسم واحد كيف تقطعه؟اللاذقية مثل بيروت وبيروت مثل القدس.

فقاطعه صوت ضاحك:

ـ وعمان ما سمعت بها يا أفندي؟واحدة واحدة، كما قال الباشا شكيم.خل الحدود تلين الان بينك وبين تلكلخ وعليّ الباقي. الخوف أن يصح المثل فيك: لاطال توت الشام ولا عنب اليمن.ضجت القاعة بالضحك مؤيدة ابن الدنادرة، وكان الباشا شكيم يتململ، وجاره يدعوه الى أن ينظم أدوار المتكلمين، ويكون أكبر حزما في إدارة الاجتماع، فعلا صوت فوق ذيول اللغط:

ـ ادعوكم يا سادتي الى أن تفكروا الليلة جيد اً في أمرين: الأول: أى نظام نختار:الملكى ام الجمهورى. والثاني: هل نكون حزباً واحداً للشام كلها؟ على هذا نقترع غد اً حتى لا يضيع الوقت كما ضاع اليوم، وأملى أن يكون اجتماعنا القادم أحسن تنظيماً. أما الآن فأظن أنكم تعبتم ورجائي أن تتكرموا بقبول دعوتي لكم جميعا الى العشاء. تفضلوا.

وكانت الساعة قد نافت على العاشرة مساء " (ص٥٢٦ ـ ٥٢٧ ـ بنات نعش).

وفي علاقته بالصحفي هشام الساجي استفادة من دور المثقفين والمتنورين الذين ضمهم الى مشروعه في الحكم والقيادة. وفي هذا الشاهد، نرصد عمق المغزى التاريخى لتحالف الباشا شكيم مع فئة المثقفين والمتنورين الصاعدة في انتاج المجتمع الجديد:

" قال الباشا شكيم :

ـ هذا سبقنا إليه الآخرون. قالوا منذ سنتين أو ثلاثاً. وأنت تعرف أنني معه. ولكنني أريد قولاً يخصني. ولا يكررقول غيري كما إنك نسيت التعليم. من المدارس الأبتدائية الى الجامعة علينا أن نهتم بهذا يا هشام. نحن نغفل التعليم الآن، وغيرنا طالب يجعل الابتدائي منه عاماً واجبارياً منذ سنتين أوثلاثاً. هذا لا يجوز.

أدرك هشام أن الباشا يعني حزب الشعب، وعاد الى أوراقه مجدداً، فهاله أن دائرة الباشا أضيق، إذ بدأ سواه من وجوه أخرى، غير تلك التي احتشدت في النادي السوري الفرنسي. وجوه قد لا يكون لها اللمعان نفسه، بيد أن فيها المحامي والطبيب والمعلم والطالب الجامعي. ولما حدث الباشا بذلك، اكد له أن تلك هي الخطوة القادمة، وذلك هو المؤتمر القادم، بعد أن يجعل المؤتمر الأول البلاد تلتقط أنفاسها، وتداوي جراحها، وردد: واحدة واحدة.

محاولة هشام هذه جعلته يردد في سره، وأمام الباشا وسواه، أن هذه البلاد هي حقاً باب الغرب إلى الشرق وباب الشرق إلى الغرب، وأن أية قوة لا تستطيع أن تحول بين هؤلاء البشر المتعطشين والافكار الجديدة. ومرة أخري قال الباشا:

ـ لا تكرر من سبقك يا هشام.على الأقل غير من الصياغة.

اعتراض الباشا الاكبر من بعد كان على ما يسوّد فيه هشام من صفحات تتحدث عن علاقة فرنسا وسوريا بعد سنوات القتال، وأثر المنعطف الجديد،اذ افاض في أن سبب الخلاف هو الرأسمال الفرنسي، شان أى نزاع بين الأمم ـ كما أفاض في أن سورية مقبلة على الافلاس، اذا ظلت فرنسا تنهبها، شأن البلاد الغالبة والمغلوبة دوماً. قال الباشا:

ـ هذا كلام شيوعي، وفيه ما فيه.

قال هشام الساجي :

ـ هذا كلام سوري. وصاحبه كان يعتقد أن الشيوعية لا تلائمنا في هذا الشرق.

ـ رجعت بنا الى حزب الشعب؟ ما عندك جديد يخصك ويخصني ويخص هذه الايام؟

ـ كيف ترى إذن؟

ـ الاقتصاد حقا خلف اى منعطف في التاريخ، سبب الحروب والنزاعات، كما هو سبب السعادة، ولكن العالم اليوم يتغير. انظر الفاشية

في ايطاليا.والنازيين في المانيا.والشيوعية ايضاً كلها مثل أمواج تعلو. انظر ما جرى، هنا قربك، في الموصل، انظر الى النفط الذي يبحثون عنه.بهذا تكون نظرتك جديدة وواسعة وواقعية ". (ص ٥٦٦ ـ ٥٦٧ بنات نعش).

٢ ـ الملحمية، " فمدارات الشرق " تصور مجتمعها بكليته بروح موضوعية ترصد القوى الفعالة في هذا المجتمع من خلال أناس أو أفراد ينهضون بعملية التطور، بما هم نماذج عن اعتمال المجتمع بمحركات تغيره، ويذكي هذه الروح الموضوعية قوميتها، أى أن الصراع الملحمي قومي يتلبس أشكالا مختلفة من الصراع، قدريةً أو تكاد، في مواجهة قوى مجهولة أو معلومة، وغالبا ما يؤول الصراع الى فجائع شاملة، كما في حالات أنهيار المجتمع او انتقاله من حالٍ الى حال.

ولا شك، أن "مدارات الشرق " تحفل بالروح المأساوية التي يحملها بناؤها العام من جهة، ويجسدها بشر مناضلون من أجل قيمهم ومبادئهم الى النهاية أمثال عزيز اللباد وحمادي الحسون واسماعيل معلا ونجوم الصوان ..... الخ، ويعدّ صوغ شخصية عزيز اللباد مثالاً للشخصية المناضلة التى تبدأ بالتمرد الفردي البسيط على آل بشارة الذين خدعوه، حين أخذو الأرض من والده مقابل أعفائه من الخدمة العسكرية ثم لم يوفوا بوعودهم، وعلى آل العباس وهم من طائفته، الذين تخلوا عن قضيته إيثارا للسلامة مع آل بشارة فالاقطاع واحد متآلف مهما كانت طائفته أو دينه او مذهبه، والاستبداد الشرقى المنتشر واحد مهما تباينت أشكاله وأماكنه في هذه البلاد التى ابتليت بالظلم السائدالعنيف او البسيط ، وهو ما واجهه عزيز اللباد في رحلته في البلاد، تكونـاً لوعيه وانضاجه لشخصية المناضل في كيانه، وتعزيزاً لإرادة المقاومة في روعه من جهة، ومن جهة اخرى هى رحلة لعرض جذور هذا الاستبداد الشرقي المتمثل في الاقطاع ومثاله في المدن والارياف. وهكذا، رحل اللباد من قبية التي صار أهلها كلهم مرابعين لبيت بشارة، الى اللقاء،

مصادفة، بهولو التكلي في القطار في رحلة الشام،الى حمص للقاء حاتم ابو راسين حيث بدء تلمس أشكال النضال المشترك المديني الريفي توحيداً لعملية تارخية ستواجه الانكسارات والشدائد، والتلاقي والافتراق، غير أنها ستكون رمزا وطنيا وقوميا بعد ذلك الى الاجتماع بالرفقة لاستعراض حصيلة ما جرى:" ها هم قد عادوا يلتقون، على الرغم من انتشارهم في أنحاء سورية التى لم تألف الالسنة بعد التلفظ بها فظلت تؤثر عليها الشام" (ص٢٧٧ ـ الاشرعة).

لقد التقوا بفضل عزيز اللباد،هذه الروح النضالية المثابرة، فقد اعتاد أن "يدور في كل إجازة عليهم من عين فيت الى الزنبقلي، من كفر حبوس والخان الى دكان سليم أفندي والحرزة، من حمص الى القشلة" (ص ٢٧٧ ـ الاشرعة).

ولا ينسى نبيل سليمان بين الحين والآخر أن يذّكر بهذه الروح النضالية المثابرة، وقد يكون فيما يذكر الروائي خطاباً ايديولوجياً صارخاً لا يتناسب مع وعي الفلاح البسيط في بداءة تكونه ونضجه كما أشار آخرون، غير أنه، في لهفته لصوغ الشخصية، جعلها تجاهر بمثل هذا التثاقف العالي:

"كان عزيز حريصا على أن يشرك في السهرة ياسين واسماعيل وفياض وهولو والعم حاتم وعبد الودود ولم ينس حمادي الحسون الذى قاد ذكره الى ذكر ما كان يردد خلف الضباط:

ـ اقاتل الانكليز قبل الاتراك.

كان راغب سعيدا بذلك، لولا أنه لحظ تململ الشاويش، على الرغم من أن السهرة لاتزال في أولها، فتساءل عما اذا كان حمادى يمكن أن يردد ذلك هذه الايام. فوجىء الجميع بتوكيد عزيز وحماسته، ولم يستطيع الشاويش أن يستمرىء مثل هذا القول الذى ينبغي أن يكون له هو أمام هؤلاء الشباب، فعقب :

ـ قد تكون الشام تضج بمثل ما تقول يا عزيز. ليس بيننا من أن ينكر

أن الانكليز خدعونا. هذه هي السياسة كما يقول الكبار. الضباط الكبار كانوا يقولون ذلك أمامنا، قبل أن تنكشف خديعة الانكليز، ولو سألتموني، لقلت لكم هذه ليست خديعة، بل دهاء، شطارة.

فقاطعه عزيز :

ـ مثل هذا الكلام أوصلنا الى ما نحن فيه، والله وحده يعلم الى أين يقودنا.

نقل الشاويش ارتكازه بين إليتيه، ودفع بصدره من الأمام مؤثرا عزيز بنظراته:

ـ لا تعجبوا يا شباب. قد تكون أنت لا تعرف. من منكم لا يعرف ماذا فعل الانكليز في القنيطرة بعدمادخلنا الشام؟ ستقول لي إنهم فرضوا على الناس جمع القوت. لقد فعلوا ذلك حقا، والناس لاتكاد تجد ما تأكل أو تطعم به دوابها. ولكن قل لي: حين انصرفوا، ألم يدفعوا أضعاف ما أخذوه؟ قال عزيز وقد ضايقه أن وجوه الآخرين استحسنت قول الشاويش:

– وحين كانوا يدفعون، بل قبل ذلك، كانوا يبيعوننا للفرنسيين. قد يكونون دفعوا في القنيطرة قسطا زهيداً مما قبضوه ثمناً. وغد اذا جاء الفرنسيون وراحوا يفعلون في عين فيت لافي القنيطرة، كما يفعلون اليوم في اللاذقية او طرابلس او اسكدرون، فماذا نقول." (ص ٢٨١، ٢٨٢ الاشرعة).

وتمضي رحلة اللباد الى الزنبقلي ليشهد فظائع الاستبداد الاقطاعي العجيب (عقوبة وضع الفلاح على الصاج ص ٢٨٧- الاشرعة) ثم الى كفر لالا بحثاً عن اسماعيل معلا ليشهد فظائع استبداد اقطاعي آخر (اقطاع بيت البزار والشيحا)، ثم الى الشام للتصميم على متابعة ما يشهد وما يقوى عليه من فعل.

وفي حماة، حيث نقل فياض الى قشلتها، ينخرطان في معمعان التحولات المتسارعة، ويخوض اللباد فعلا َنضالياً أرقى هو الاسهام مع

الفلاحين المقاتلين في قومة مرجمين دفاعا عن شرف الفلاحين.

ينقذ اللباد نجوم الصوان التي ستغدو رمزا وطنياً ونضالياً أيضاً، ويقودها لرعاية حاتم أبو راسين في حمص، أن بقيت في المشرقة وقتا.

وتمضي رحلة اللباد الى تلكلخ وطرابلس ليشهد فظائع استبداد اقطاعي آخر في سهل عكار (عبود بك الرشدة)، ومع اللباد تختتم (الاشرعة) رحلتها مع جحيم الشام الباقية الصابرة والمصابرة" (ص ٤٨٤ ـ الاشرعة)، باستعراض اسئلة الاسماء كلها أو الرموز كلها في وجدان اللباد بالذات، قبل سواه:

"هي الان سورية فيما يقال، هي دمشق كما صارت الألسن تتعود،لا لقد كانت كذلك دوماً، ولكنها كانت ايضاً شامة الدنيا التي شهدت ماشهدت، ولسوف تظل تشهد، تصبر على القريب وعلى الغريب، تنسج النصر الذي لم تعرف لا على نفسها ولاعلى غيرها، منذ عهد سحيق تكاد تتوه فيما طلعت به هاتان السنتان او هذان الدهران، فبالقدر الذي كان كل شيء يبدو راسخاً واصيلاً، تزعزع البنيان، وتخلخلت الأركان، وإلا فكيف تفتح خديجة التكلي ساقيها لسليم افندي؟ وكيف يتقرب سليم افندي من الخواجة ثابت؟ كيف يفكر قاسم السعد بالهجرة الى أمريكا؟ وكيف يتقلب راغب الناصح بين غالية وصبيحة ودهبية ويلعق ذيل ابن التكلي ويلوي عن الشاويش؟ كيف تكون دولة دمشق ودولة حلب ودولة الدروز ودولة العلويين ودولة لبنان الكبير أو الصغير ودولة أخرى في فلسطين ودولة سابعة شرقي الاردن، وسوى ذلك خلف الحدود التي رسموا لها من كل ناحية، ولم يبق الا أن يحددوا فوقها للشمس كيف تدور،وللنجوم كيف تتقد وتنطفىء، وللشهب كيف تكون أرواحا نورانية، وكيف تكون وبالاً.

حرب واحدة اذن لا تكفي، لا الحرب البعيدة تكفي ولاالحرب القريبة، لا في العالم المتلاطم ولا على الحدود القديمة والجديدة، ولا بين الأجناب.

التاج لم يكفها أيضاً، وليس فقط لم يدعوه لها. كل التيجان التي

تهاوت عن رأسها لاتكفي ولئن كان السعاة لازالوا يسعون فيها من أجل عرش جديد، فقد شرع نداء الجمهورية يتردد هنا وهناك، والأحزاب تتوالد، وكل يسعى كي يترك علامته ويخلد، سواء أمات ام لم يزل حياً:من أمير الحج الى التكلي الكبير، ومن حاتم أبو راسين الذي قد يكون شبع موتاً مثلهما الى الآخرين الذين تساوى لديهم الموت والحياة، وربما كان ذلك فياض المنفرد في البادية، وعزيز المنفرد أسفل البرج .

كل واحد منهم كان يتناهب صدرها، كي يحفر علامته ويخلد. وربما استوى في ذلك عمر التكلي مع راغب الناصح أو ياسين الحلو، أما ماكان يفعل الباشا شكيم وسليم أفندي البسمة، وقد يكون شبيهاً بهما ابن الاكاشي اوالست لميعة..... فهو محير ولو الى حين، اقل صراحة وأكبر غواية، أبعد مطمحا وأعقد. وهي، الشام باقية، الصابرة المصابرة، تكاد تنوء بكل منهم تكاد تنوء بهم وحدهم فكيف، وقداجتمع عليها معهم الفرنسي والانكليزي واليهودي.

إنها الشام من مزرعة الى شركة، ومن دكان، الى غانية، تميل عمن يحفر فيها هذه العلامة أو تلك، تتخلق صواناً أو رملاً يغسله الزبد، تحدب على الذين أتخنتهم الجراح، ومزقت افئدتهم، قبل جلودهم، السياط، وهم لا يرومون إلا أن يعيشوا بلا عنت من أحد.

إنها الشام، ترسل نسمتها في القصور والأكواخ والخيام، بين البحر والنهر، من الرمل الرطب دوماً الى الرمل الجاف دوما، تأسى لأن بعضهم يلاقي النسمة كأنها لأنفاسه وحده، فتنفلت منه، وإن يكن الأمير دشاش أو عبيده، الأمير مجلاد او ابنه، وقد تنقلب عصفاً بالبيت الطيني الصغير الذي يؤوي مسلم دحَه، وتذرو أوراق هشام الساجي، مادام يعجز أن يكتب ما يخصها، أو مايخصه، كي يخصها.

وهكذا، من هذا الخريف المبكر الى شتاء وشيك وقابض، تدور، وتتطلع من فجر القرن - ربما - الى غروبه، يزخر فضاؤها بأولاء البشر الذين يتجددون به، وبهم يتجدد. ومن عتمة أو ضياء ترسل أشرعتها،

تمخر بهم فذاك عيشهم وتلك حكايتها، تهدي الحائرين، وترمق الموجوعين، وترمي الرأس الذي لا يرعوي بحجر آخر وأكبر، كيلا يهشم من بعد شقيق رأس شقيقه، ايا كان، وأنى كان، وتمضي تتشوف المجهول القريب والبعيد"(ص٤٨٣-٤٨٤- الاشرعة).

ثم تفتتح "بنات نعش" صراعاتها باللباد ايضاً، لمتابعة ما شهده عند عبود بك الرشدة، حيث تموت هيلانة التي احبها تعذيبا بالاسياخ تدفع في مختلف جسمها حتى ماتت (ص٩ ــ بنات نعش)، فتنهض ارادة المقاومة، ارادة قبية ومرجمين، الآن "عزيز اللباد ليس حماراً". عزيز اللباد رجل مثل كل الرجال يبذ كل الرجال. وها هو يشهر البندقية، على الأقل كي لا يمسخه الله حماراً وهو لايزال بشراً". (ص١٠- بنات نعش)، فيحمل السلاح ويصوبه الى صدر عبود بك الرشدة حتى يرتمي أرضاً. فيهرب اللباد الى جحيم استبداد اقطاعي آخر (الأغا شاهين التركماني على طريق بللوران)، ويعري نمطاً آخر من فظائع الاقطاعيين مع أم عثمان وأولادها، وفي هذا المكان بالذات تتعزز إرادة النضال لدى اللباد وتتعضد، فينذر نفسه لمقاتلة الظلم أينما كان، (ص٢٣٥ــ بنات نعش). لقدنضج وعيه الطبقي والوطني ممايسمح بتحوله الى مناضل بلشفي إثر لقائه بالبلاشفة ووليف كيروز والأستاذ فخري بحلب.

وهكذا، يشكل عزيز اللباد في تحوله النضالي، مع اسماعيل معلا ونجوم الصوان وآخرين - أساس مواجهة من يظلمون ومن يساندون الظلم أو ينتهزون أو يخونون: المتحكمون بأصنافهم، انطلاقا من فياض الذي صار خواجة، وياسين الحلو وراغب الناصح اللذين صارا "زلماً" لهؤلاء المتحكمين، وقد مرّ اللباد بعدة مواجهات، فياض الذي قتل اثر المواجهة، والخواجة ثابت لاسترداد اخت نجوم، ثم المواجهة الكبرى في الهزيع الأخير من الليلة الأخيرة لحفل الصيد الذي اقامه الأمير دشاش للمتحكمين بالبلاد في عين آدم، وكان الأمير دشاش فقد احدى عينيه وسقط عدد من القتلى والعبيد والضيوف السوريين والفرنسيين، وفر

المهاجمون دون أن يخلفوا أثراً " (ص٥٧٧ ــ بنات نعش). وبهذه الواقعة النضالية في هذا الفصل الاخير من " بنات نعش" تختتم الرواية صفحاتها على البعيد والمجهول القادم.

٣- الطول الذي يرتبط بالسد الدائري والحبك المفتوح ، وعدد صفحات " مدارات الشرق " حتى الان (٤٨٤ ـ٥٧٩) = (١٠٦٣ صفحة بالحرف الناعم).

وهناك دواعٍ للطول، هي الحاجة الى التعمق في تحليل المراحل التاريخية والافاضة في الوصف الانثروبولوجي والاثنوغرافي والاجتماعي والثقافي وغير ذلك من الملامح التاريخية، مثلما يحتاج الى التدقيق في سيماء الاشخاص وتمايزهم والعناية بتحولاتهم السيرية، وغالبيتهم يشيرون بعد ذلك الى تحولات سيرية مجتمعية، عندما يصبح الشخص ممثلا لطبقة أو فئة أو انعطافة.

ومن هؤلاء الامير دشاش الذي يمثل البدو والعشائر، وهو يظهر أميراً بدويا في الرقة ثم تتشابك علاقاته ومصالح مجموعته الى الاقطاعيين الآخرين والمتنفذين المدنيين، وعلى رأسهم الباشا شكيم، حتى إن علاقاته موصولة مع الغرب، الانكليزي والفرنسي، وفي الخلاصة، فان شخصية الامير دشاش من النماذج البشرية المعقدة في الرواية بالقدر الذي تتعقد فيه علاقاته ومصالح مجموعته.

وسليم أفندي الذي يمثل الطبقة البرجوازية الصاعدة، ولاحظنا في شخصية عزيز اللباد تحوله من فلاح الى مناضل بلشفي عنيد.

وثمة شخصيات تتحول، مخادعة ذاتها، أو تخون طبقتها كما حدث مع راغب الناصح وفياض العقدة وياسين الحلو، وقد اعتنى الروائي نبيل سليمان بتحولاتهم في خضم المتغيرات العنيفة لمجتمع يتبدل. أما السرد الدائرى، فهو ضرورة بنائية في الرواية الانسيابية، فليست مثل هذه الرواية مخصوصة بالشخص بقدر ماهي مخصوصة بالتعبير عن مجتمعه وتطور مجتمعه.

ولعل استطلاع الحجم المعطى لعزيز اللباد يتيح لنا تقدير الاهمية الرمزية والموضوعية لمعاناة هذا الفلاح المناضل وتحولاته بماهي تحولات طبقة.

فبعد أن كان العساكر الخمسة مفاتيح لرؤية مجتمعهم، صار عزيز اللباد شخصية رئيسة معبرة أكثر من سواها عن أوضاع طبقتها وتطلعاتها:

الأشرعة:

الفصل ١ : صفحات
الفصل ٢ : صفحات
الفصل ١٢: صفحات
الفصل ١٨: صفحات
الفصل ٢٤: صفحات
الفصل ٢٥: صفحات
الفصل ٢٦: صفحات
الفصل ٣١: كامل
الفصل ٣٢: كامل

بنات نعش:

الفصل ١ : كامل
الفصل ١٠: كامل
الفصل ١٢: كامل
الفصل ١٤: كامل

الفصل ١٨: صفحات

الفصل ١٩: صفحات

الفصل ٢٠: كامل

الفصل ٢٢: صفحات

الفصل ٢٨: صفحات

الفصل ٢٩: صفحات

لقد عنى الروائي بوصف الشخصية، ولاسيما دورها الاجتماعي، ومن هذا المنطلق تحفل فصول عزيز بتفاصيل البيئة أينما حل، ثم تستغرق هذه التفاصيل بوصف أنواع الاقطاع والاستثمار وحياة الفلاحين ونضالهم في هذا العقد من التاريخ.

ولقد رأينا كيف كان عزيز اللباد شاهداً على نماذج اقطاعية متعددة، في رحلته من منطقة لأخرى. وهكذا، يقترب السرد من دائرة عزيز ثم يدخلها بدوائر الوصف الاجتماعي والانساني في البيئات التي حلّ فيها، الى أن يبتعد السرد الى دوائر شخصيات وموضوعات أخرى، ثم مايلبث أن يعود السرد الى عزيز، وهكذا دواليك مع بقية الشخصيا ت الاخرى.

وهذا يعني أن الحبكة لا تقتصر على فعل شخصية محددة أو على وقائع بعينها، فقد ارتهنت الحبكة بتحفيز تأليفي يحيل الى المادة التاريخية ويجاوزها في آن معا الى حوافز بسيطة ومركبة تسعف الفعلية على محاكاة التاريخ ومقاربته من أوسع الأبواب.

٤- الواقعية ، ومما يجدر ذكره أن الرواية الانسيابية تستند الى اتجاهات واقعية أو واقعية نقدية لأنها تستند الى قوة الوثيقة وصدق الواقعة في تركيبها الفني، وفي "مدارات الشرق" ثمة واقعية ذات ميل نقدي غالباً وذات ميل رمزي من جهة أخرى.

وقد تميزت "مدارات الشرق" كرواية واقعية انتقادية، تتحلى بالنظرة التاريخية للأشياء وتصوير البشر في سيرورة تطورهم، وبالتحديد النفسي الاجتماعي المعمق استناداً الى وعي التناقضات القائمة

والنمذجة، تعميم الاوضاع ومجاوزتها في آن معاً، والى تملي الجوهر الاجتماعي لملامح الشخصية، وبالصدق التاريخي الذي يعنى بالاحداث كمحصلة لتطور اجتماعي، لا النزوع التبسيطي للوقائع عن طريق التركيز على الحدث الدال، وليس المصادفة،وبالحرص على معرفية بناء الرواية ومغزاها الانساني الرفيع، وثمة شواهد على ذلك كله.

أما الميل الرمزي للواقعية، فيتجلى في توازن المبني الواقعي والمبنى الرمزي للرواية، ونلمس ذلك في الظواهر التالية :

أ ـ تجنيس العلاقات، وينطبق هذا علي غالبية الشخوص، وأفعالهم، ففي الرمز الاشمل حظ ذلك في بتر عضو من حاتم أبو راسين قبل استشهاده، وفي محاولات انتعاض هشام الساجي امام المستعربة جانيت قي التطلع الى عهد جديد.

وعلى هذا فإننا لانستطيع أن نفهم موقف الرواية من المثقفين المتنورين دون إدراج الاستغراق في الجنس كسمة شرقية، ولا أعتقد أن هذا سمة شرقية فقط، على أنه ترميز للانكفاء الذاتي والانشغال بحاجات شخصية عن الشواغل العامة.

وعلى هذا، فاننا لا نستطيع أن نفهم موقف الرواية من المرأة دون تميز علاقات المرة بالرجال، وكان فعل هذا من قبل الادباء السرديون (قصة ورواية ومسرحية) الذين كتبوا في علاقة الشرق بالغرب على سبيل العلاقة بين ذكورة وأنوثة، وكان فعل هذا كذلك الأدباء الرومانسيون الذين جعلو المرأة رمزاً لقضية أو وطن أو طبقة أو غير ذلك، وشاع ذلك في الشعر على نطاق واسع، وفي الفنون السردية على نطاق أضيق.

في الاطار الأعم، هناك ترميز لنجوم الصوان على أنها الشام أو قيمة وطنية أسمى تظل مفتوحة على أمل التغلب علي الهزائم.

وفي الاطار الضيق، يشير تمايز الموقف من المرأة على أنه موقف يحمل تعبيراً طبقياً أو اجتماعياً على الدوام. ولا ينبغي الأخذ بتعميمات

بعض النقاد حول تنزيه المراة الريفية وإدانة المراة المدينية، فنجوم الصوان نفسها انتهكت قبل الزواج، وأقامت علاقة مع عزيز اللباد، واختها ترياق تمارس حياة المدينة في قصر الخواجة ثابت، بل هى ترفض التخلى عن هذا النمط الحياتي. اما خديجة التكلى فهى امرأة ريفية قبل أن تكون مدينية. وفي الريف تقوم علاقات متعددة بين راغب الناصح والنساء على سبيل المثال. المهم إن المبني الرمزي للعلاقة بين الذكورة والانوثة في "مدارات الشرق" يشير الى طوابع طبقية واجتماعية، كما في تفسير علاقة سليم افندى البسمة بخديجة التكلي، أو في تفسير العلاقة المخذولة بين عمر التكلي والست زهرة.

ب ـ بداية رمزية ونهاية رمزية، وهو ترميز كوني لا يتصل بمكان الشام، بل بطموح شرقي شامل أو كوني عن ميلاد القتل مع بدء التاريخ وتجليه المستمر كما هو الحال مع تاريخ الرواية، ففي بداءة الروايه نقرأ:

" بين يدي قاسيون انفلش الحقل الذي قيل ان قابيل قد قتل فيه هابيل في واحدة من وكنات الجبل المصابر العاري تململ الحجر الذي هشم به الشقيق رأس شقيقه.ود الدم لو أن يقدر أن يسيح، وأنت الشام من أقصاها الى اقصاها، تلاقي شمسها على وهن" (ص٧ ـ الاشرعة) وفي نهايتها نقرأ عن طلب الثأر من القاتل كما تقول الأسطورة :

" واذا ببنات نعش ما زالت تبكي أخاها الذي قتل منذ الأزل، وراءه بعد قليل ألا يكون بكاؤها كما ألف وهو طفل، كأنما هو بكاء لأخوة عديدين، وكأنما هو بكاء موشك علي أن ينقطع، ولن يطول الي الابد أو أنه ليس حزنا فقط، بل بشارة أيضا، وكان الفضاء الموشى بالنجوم ورسوم العمران ينادي الأفئدة الموجعة كي تندغم بالبعيد والمجهول) (ص٥٧٩ ـ بنات نعش).

وهناك أيضا التمثيل الرمزي لغالبية شخوص الرواية، وكنا أشرنا الى بعض ذلك.

ومن الملاحظ،ان تلوينات الواقعية أغنت الخطاب الروائي.

٥ ـ فلسفة العصر واخلاقياته ونظمه الاجتماعية وما ثوراته، فالرواية سجل حافل لهذا كله. و"مدارات الشرق ثرية بخصائص عصرها وتراثه، في معالجة مميزة لزمن الوقائع وفضاء العلاقات الاجتماعية والانسانية. ولقد عني الروائي نبيل سليمان بتطور شخوصه في محيطها الاجتماعي والانساني وفي زمنها، فهناك عناية بأشكال ملكية الأرض واستثمارها، وهناك دراسة معمقة للطبيعة الطبقية للدولة، ودراسة مفصلة للحراك الاجتماعي من بيئة لأخرى، ولهبَات والقوَمات الشعبية والفلاحية والحرفية والبرجوازية، ودراسة لا تخلو من تحرٍ تاريخي لتطور الأفكار السياسية في عقد العشرينات ولا سيما تداخل الطبقي والوطني مع الأشكال الاخرى الدينية والطائفية وغير ذلك. وفي هذا الاطار، تغني قراءة " مدارات الشرق" عن عشرات المصادر التاريخية عن مرحلتها.

ولعل تمحيص المأثورات الشعبية مما يشهد به للرواية، من أغان وحكايات وأمثال وغير ذلك.

الخطاب الروائي :

وهو قول فني لا يظهر مباشرة، بل من خلال آليات السرد النثري الخيالي الطويل، والسرد كما هو معروف، مصطلح حديث للقص، لانه يشتمل على قصّ حدث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال، والسرد بعد ذلك عملية يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي وتؤدي الى النص القصصي، والسرد موجود في كل نصّ حقيقي أو متخيل. أما السرد في الرواية فيقوم على كامل التوهم في عملية التخييل الروائي، فيكون الخطاب الروائي قولاً سردياً تحدده طبيعة فن الرواية وامكاناته الحكائية، وقد استطاع نبيل سليمان غالبا أن يدخل

الخطاب الايديولوجي في بناء الخطاب الروائي، ولايضاح هذا الرأي تخلل مكونات بنية هذا الخطاب الروائي بدرسنا لآليات السرد الروائي.

المنظور السردي :

هو الراوي السارد، العارف بكل شيء، الذي استطاع أن يحيل تقاليد السرد الى اندغام مدهش بوعي تاريخي، فتبدو وجهة النظر نتاجاً سردياً للمتن الروائي برمته، لا صوت الراوي أو السارد.

ويلجأ السارد الى وظائف متعددة لإبلاغ سرده، أولها الوصف التعريفي والشارح بأوضاع عالم الرواية ووضعيات شخوصها، وثانيها الحوار: النجوى أو الحوار مع الاخرين، وخلال هاتين الوظيفتين الرئيسيتين يستعين بوظائف أخرى، وبوساطتها، كالوظيفة العاطفية التى تتبدى في تماهي مشاعر السارد وأحاسيسه مع مشاعر شخصية أو أخرى وأحاسيسها، وكالوظيفة التركيبية التى توازن بين الوقائع او الشخوص قياسيا إلى قصد الرواية.

بدأت الرواية بفصل أول وجيز عن عساكر القشلة الحميدية في خضم التحول الخطير الذى تشهده الشام من الجحيم التركي،إلى عالم جحيمي آخر، حتى لتبدو الرواية أشبه برحلة الى جحيم قاع المجتمع، ولا سيما القاع الفلاحي تحت وطاة الإقطاع المتحالف مع السلطان التركي أو الوطني أو الفرنسي. وإذا كان قصد الرواية هو الإلحاح على توجيه الخطاب الروائي، فإن تزجية حالات الوعي في وجدان المتلقي إزاء مرحلة تاريخية ماتزال راهنة وضاغطة.

ثم يستكمل في الفصل الثاني قصة العساكر الخمسة، ليعرض من خلالها قصص بيناتهم وأشكال التسلط الاقطاعي المتعدد الوجوه.

وقد ساعد تكامل هذه الوظائف، الوصفية الحوارية والعاطفية

والتركيبية، على تثمير المقدرة الإيحائية غير المباشرة لقصد الرواية، صحيح أن المنظور السردي هو منطوق سارد مهيمن على هذه الوظائف جميعها، إلا أن وجهة النظر ليست أسيرة منظور أحادي، لان سعي السارد هو الإحاطة بعالم من الشرق، هو نموذج لمدارات الشرق كلها، وهكذا ابتعد الروائي عن الاستغراق في تتبع مصائر فردية أو جماعية لاتحمل وظيفة محددة أو بلاغية معينة في رسم العالم الروائي، مثلما حرص الروائي على الصدق التاريخي. ولعلنا نتوقف عند نموذج لتكامل هذه الوظائف في قراءة الفصل ٢١ من " الاشرعة": يتحدث هذا الفصل عن الباشا شكيم في محبسه متأملا فواصل عهدين:

دوره الوطني، زواج أخته لميعة من المستر بيجيت، مرض حميه، الحسرة على ذهاب إمارة الحج، موت أمير الحج والباشا والعائلة أمامه، كيف كان الباشا يجمع الباراصيا ليرسلها للسلطان العثماني. انخراط الباشا في حياة الطبقة العليا ولاسيما السهر في بيروت، انضواء الباشا في جمعية معنية بالنهوض القومي العربي، الرؤية المبكرة لتبدد الحلم القومي.

من الواضح أن الفصل كله مخصص لوصف يوم حافل في حياة الباشا شكيم، رمز السلطان الوطني المتكون من الاقطاع والملاكين، الريفيين والمدنيين، المتحالف مع القوى الوطنية الآخرى والقوي الاجنبية الفاعلة، باريس ولندن.

بدأ الفصل باعتكاف الباشا في غرفته ثم خروجه بسيارته مع سا ئقه الىبيت حميه الذى يعانى من سكرات الموت، والى الجبل، فالعودة الى قصره.

إن الحديث بحد ذاته، عادى أو قليل الأهمية، ولكن السارد حوّل مجموعة الحوافز البسيطة الى تحفيز تأليفي، بإنعام الوصف من جهة، وغنى النجوى من جهه أخرى، فكان السارد، وهو يعرض حالة الباشا، ممعنا في وصف حالة الشام في تلك الفترة، ولاسيما طبقة الباشا، وبدء

تكون الدولة في علاقاتها مع الداخل والخارج، وتقري الخيبة القومية المبكرة، ويوضح هذا الإمعان بالوصف، تكرار النجوى حول معنى التحولات الجارية، وهذا مثال لتداخل الوصف بالنجوى على نحو شديد الدلالة على المبنى الرمزي أيضاً :

ثم يطير، خلف فاتنة يطير، خلف وطر يطير، أو قطار أو حمار أو فورد يطير عبر الأمداء كلها يطير، وطرابيشه مثله تطير، تنفلت من علبتها الكرتونية التى تلازمه في أسفاره وتطير، واحد منها يحط في استنبول بعد أن اطاح الانقلاب بالسلطان. يتقرى الطربوش في جمعية التفريق والتدني، لا الاتحاد والترقي، طربوش ثانٍ يتقرى ما يحاول السلطان ومن بقي من رجاله أن يفعلوا. يتقري فيما يفعل حموه.

يتيقن أن لن يجدي حزب محمدي ولاجمعية محمدية ولادعاء أبي الهدى الصياد ولا .. وطربوش ثالث يحطَ ها هنا، على هذا المطل، أو ثمة في البيت، يحطَ في الشام، يلقي بالسلام، تتصافح الايدي، ويضع الطربوش الأصبع الوسط والشاهد على هذا الذراع وذلك الذراع، يلفظ حرف الهاء، يردد صوت باللام يلفظ حرف الألف، يردد الاخر باللام أيضاً، هلال هو اذن، والأمان هو اذن و الطربوش مع صاحب له في الجمعية التى حمل اليه حاتم أبو راسين من أوراقها، لكن طربوشاً رابعاً أو خامساً أو سادساً من طرابيش الباشا المتطايرة لا يلبث أن ينضوي في جمعية أخرى، يردد القسم متهيباً: أقسم بالله العظيم، أن اعمل للنهوض بالامة العربية، وأبذل كل جهدي لجعلها في مصاف الأمم الراقية، وأضحي بروحي ومالي في هذا السبيل، واكتم أسرار الجمعية وأطيع أوامر هيئتها المركزية وقراراتها ولو كانت ضد رأيي، ويكون دمي هدراً إن خالفتها ، والله على ما أقوله شهيد. ويدور الطربوش الأخير فوق رأس الباشا. فهو وحده جدير بأن يظلله. هو الذى أقسم وهو الذى وفى. وها قد أسست الجمعية بعد انتصار حزبها و للباشا أن يكون في الصدارة بعد صمت السنين وعناء السنين فقط لو انهم يعلمون"

(ص ٣٣١ ـ ٣٣٢ الاشرعة).

أما الوظيفة العاطفية فنلمسها في تماهي مشاعر السارد مع مشاعر الباشا:

" صخبت الفورد وراحت تنحدر سريعا. طلع القصر من جديد فأشاح الباشا عنه. لم يعد القصر ومضة الحلم التي التمعت في الحنايا. فصاحب القصر يقضي جل وقته بين باريس ولندن، ولميعة نفسها لا تخفي شكها في الا يكون حظه في الشام أوفر من حظ أبيه في مكة. كانت لميعة تتمتم، وهو يخاتل شكها في سره، ضنيناً بالحلم الذي انبثق هذه المرة من مكة نفسها.لكن الحلم يتبدد، والومضة تنطفىء لا، لم يطلع للعرب أخيراً من يقودهم كما توهم. لم يطلع قمر الجزيرة العربية بعد، ومن هناك، الى هنا، الى مصر أيضا، تنطفىء الومضة، فهل يكون هذا الاوان أو ان الومضات الخلبية، والخطوط الخاسرة؟" (ص ٣٣٢ ــ ٣٣٣ الاشرعة).

ثم تظهر جلية الوظيفة التركيبية، وهى المعنية بالتعليق او إبداء الراي الحاصل من عملية التحفيز التأليفي، موازنا بين الوقائع والشخوص ومنطوقهما ومدى إفصاحه عن قصد الرواية برمتها. لنقرأ مثل هذه المنطوقات الصادرة عن أشخاص أو تعبيراً عن وقائع تاريخية:

أ ـ منطوق شخصية :

" حتى سليم أفندبي صار يهمس أمام الباشا :

ـ على هؤلاء أن يتوجهوا الى الشام. وعلى أولئك ان يتوجهوا الى القدس ويحكموا فيها، وليس في الشام" (ص٣٢٨ ـ الاشرعة).

ب ـ تعبير عن واقعة :

" كان يعارضة في فرض الشروط القاسية على الفلاحين. و يهجس متسائلا عما سيبقى للفلاح بعدأن يدفع للأمير أو لأي مالك أربعين في المئة من محصوله؟ لقد صدقت مخاوف الباشا شكيم. فاذا كان الفلاحون الذين جاء بهم حموه من الساحل والجبال المحيطة به قد انصاعوا،

فلأنهم غرباء، ضعفاء، مهاجرين أو مهجرين، ليسوا مثل هؤلاء المنحدرين من بدو البقارة او الرولة او ولد علي. واذا كان الجميع يطاطئون حيناً لمن يقود الحجيج الشامي كله الى بيت الله الحرام، فمن المحال أن يظلوا يطاطئون الى أبد الدهر".

(ص٣٢٣ ـ ٣٢٤ الاشرعة).

تطور الرواية التقاليد السردية عبر إشباعها بطاقات اتصالية راهنة ومثمرة، مثل الطقوس والاحتفالات والرموز والاحالات الثقافية والتراث الشعبي والأمثال:

انظر على سبيل المثال الشعر والاغاني، والصفحات: (٨٨ ـ ١٠٩ ـ١٤٣ ـ ١٩١ ـ ٢٣١ ـ ٣٤٣ـ ٣٤٤ـ ٣٩٠ ـ ٤١٠ـ ٤٥٨ ـ الاشرعة).

وانظر ايضا الصفحات : (٦١ ـ ٩٧ـ ١٠٣ـ ١٠٤ـ ٢٨٢ـ ٥٩٢ـ ٣٥٠ـ ٣٥١ـ ٤٢٤ـ ٤٢٥ـ ٥٧٢ـ ٥٧٣ـ ٥٧٦ـ ٥٧٧ـ بنات نعش).

وفي الفصل "٣٠" من (بنات نعش) ، تُستخدم نصوص من كتاب "شقائق الاترنج في رقائق الغنج" للعلامة جلال الدين السيوطي ترميزاً للموقف من المثقف المتنور في تلك المرحلة التاريخية، حيث المشهد الروائي بين هشام الساجي والمستعربة جانيت. أما الامثال فمن الصعب أن نحصرها أيضاً. وغني عن القول، ان الاحالات الثقافية المدروسة عن طبيعة المراحل التاريخية أكثر من أن تحصى أيضاً، ويشير عدد المصادر التاريخية والثقافية والفنية عن المراحل الى أكثر من مائتي مصدراً، وعلى الرغم من ذلك كله، فان الخطاب الروائي هو الذي يغطي نسيج السرد.إن عشرات الوقائع التاريخية قد أعيد انتاجها فنياً تمثلاً وتمثيلاً لا يقطع صلتها بالوثيقة، فهي هنا واقعة فنية لها فعل المتتالية التاريخية.

يقع المرء على ثروة هائلة على سبيل التناص، ولكن ليس بمقدور أحد أن يشير الى نص بعينه او إحالة بنصها، فالرواية تبني موروثها السردي على طاقة تخيلية وشغل متمرس ومكتبة ثقافية. إن الصدق الفني هو صدق تاريخي يقال بثراء سردي هو مهارة البساطة حيث يبدا

السرد من الإخبار البسيط الى بناء المشهد الروائي بوصفه وحواره، وخلفيته التاريخية والاجتماعية وتعدد الأصوات الروائية، فعلى الرغم من قيام سارد ثالث عارف بكل شيء،الا أن الروائي جعل هذا الراوي السارد يتمثل الخصوصية السردية لكل مشهد ولكل شخصية،فليس هناك وجهة نظر واحدة، بل هناك وجهات نظر تتعدد وتتناقض، او تتضافر لتشكل المنظور السردي.

وفي هذا مكين نجاح نبيل سليمان في استعمال تعدد الخطابات الذاتية: ليس هناك انحياز لشخصية بعينها،او موقف بعينة، أو واقعة بعينها، مؤملا ان ينبثق القصد من المنظور السردي كله.

لقد سعى الروائي نبيل سليمان الى تأرخة المرحلة وليس الى تاريخها، فكان شغلة في الخطاب الروائي موجها الى خلق إيهام فني يعيد صياغة المرحلة تخييليا، وهكذا، اندغم الخطاب الروائي بالخطاب التاريخي، وقد شحنه بمنظور سردى لا يباشر مقاصده.

ولعلنا نلتمس مثل هذا الاندغام في تمحيص بعض ظواهر الخطاب الروائي:

١ - هشام السياجي وبيانه :

يبدو قصد الرواية متوجا ببيان هشام الساجي، مثقف سلطة المستقبل، فهو الصحفي والكاتب ومستشار الباشا شكيم، المكلف بتشكيل الوزارة، إن هشامك الساجي على الرغم من إبعاده المتعمد عن صياغة المرحلة، أو وجدانها لدى الجماعات البشرية الفاعلة كالفلاحين والعمال والحرفيين وسواهم هذه الجماعات قيد التكون والتأثير، وعلى الرغم من تقليل شأنه، رمزاً للمثقفين والمتنورين، فهو يحتل حيزا ضئيلا من الصفحات من جهة، وهو عاجز ومصاب بشلل، كأن عجزه وشلله رمز لشلل الشام وعجزها، ثم ينكفىء على ذاته مستغرقاً في اللهو ليضيء عتمة قلبه التى أورثها الاحتلال الفرنسي (هذا الذى يبدو له دهراً قد انقضى على دخولهم) (ص ٩٣ - بنات نعش).

هشام الساجي في الاحوال جميعها شاهد تحولات الشام، فقد ذكر لأول مرة بوصفه صديقاً لسليم أفندي البسمة (ص ٨٨ ـ الاشرعة)، ورأى دخول الشام في عهد جديد (ص١١ـ الاشرعة) : "إنه يقف على التخم الفاصل بين عصرين أو الصراط المستقيم بين عهدين، كما خطر له بجلال، يرثي للذين يبكون أو يتحسرون على الإسلام والشام، يكاد يتورط مرة بعد مرة في الشجارمع بعضهم، فتنقذه قدماه المتجهتان الى المحطة، حيث تلامح له طربوش الباشا شكيم، فاختار وأنكر، ثم لعن سوء الظن، اطمأن الى أن صديقه الجديد ـ كما ظل يردد منذ سيران الزبداني قد جاء يتفرج مثله هو ، وتلفت يبحث عن صديقه القديم سليم افندي البسمة، ثم شغله همس من حوله عمن كلف الوالي أن ينوب منابه ريثما تجلي الغمة، ورفع عينيه الى السماء الخريفية فازدهى بصفائها، ولجم شماتته بالوالي، والوعيد الذى اجتاحه بالوصول الوشيك للجيش الميمم صوب الشمال" (ص ١٠٥ الاشرعة").

ورأى الشام التى تقطعت الى ثلاث قطع، مثلما عاين كيف يكون مصطلح سورية(ص٣٤٢ ـ الاشرعة) وبينما عرض حياته من دمشق الى حماة الى دمشق،جابي ضرائب ثم رجل مخابرات وغير ذلك كان الالحاح عل شلله قائما، كانت أصابعه جميعاً تتحرك معا، سوى السبابة اليمنى التى بدت مشلولة، والى جوارها بدا القلم هو الآخر مشلولاً، وكان هشام ينوء تحت وطأة حزن طاغ، وعينه مسمرة الى الدرج الفارغ" (ص٣٤٥ الاشرعة).

وغاب هشام الساجي عن " بنات نعش "، إلا من تخصيص فصل قصير(٦) يشير الى انكفائه وإقباله على اللهو، واختتام الرواية به ، وجهده في صياغة الدستور الجديد الذى ما زال حلما مدينياً: " كذلك بدل كلمة المملكة في المادة الاولى من الدستور بكلمة الجمهورية وكلمة الملك بكلمة الرئيس وقرأ، بإجلال، الصياغة الجديدة: إن حكومة الجمهورية السورية العربية حكومة جمهورية مدنية نيابية عاصمتها

دمشق الشام ودين رئيسها الاسلام.

تجاوز المادة الرابعة والمادة الخامسة واجتاحه احساس غامض، وهو يتأمل الفارق بين الأمس واليوم، يوشك أن يقبض على التاريخ بأصابعه، اذ كيف يمكن أن يورث الباشا أو سواه، ممن سيكون رئيسا في المرحلة القادمة، ذكراً من صلبه؟ وكيف يمكن أن ينتخب نائب الرئيس ويقود البلاد اذا كان الوريث قاصراً؟ كيف يمكن أن يكون الرئيس محترماً وغير مسؤول، كما كان الملك، وكانت المادة السابعة في ذلك الدستور؟ تلك الاسئلة أطلقت حماسته،فما عاد يدقق فيما ينقل وفيما يضيف كان يكتب وحسب فيجعل السوريين في المادة العاشرة متساوين في الحقوق والواجبات، ويعلي الحرية الشخصية فوق التعديات والتجاوزات، يحرم في مادة خاصة التعذيب والأذية مهما كانت الأسباب ويشدد على صيانة المعتقدات والديانات والمساكن وأموال الأفراد وأموال الحكومة، ولما شرع يكتب المادة الخاصة بالمطبوعات خيل إليه أن جريدته تملأ أرض الغرفة وجدرانها وأيدى الصبيان وواجهات المكتبات. جاءت تلك المادة كما هى في الدستور الملكي حرفياً: حرة في ضمن دائرة القانون، ولا يجوز تفتيشها ومعاينتها قبل الطبع. أعاد قراءة المادة مراراً وهو يتوقف عند كلمة القانون، ورأى نفسه يعود الى ما كتب، اذ اشترط ما يحدد القانون لدخول المساكن أو تفتيشها، ولتوقيف الناس او الاخلال بالامن العام، فاضطرب، وغمض عليه الأمر، وانتقل الى ما يخص القضاء، يطمئن على المواد التى تصون استقلالية المحاكم، وحق كل انسان بالدفاع عن نفسه أمامها،وتمنع تأليف محاكم غيرالمحاكم القانونية أو تأليف لجان تقضي كما المحاكم الا أن لجان التحكيم. ولكن الاضطراب عاوده وهو يقرأ في الدستور القديم: المحاكمات تكون علنية ما عدا المحاكمات التى يجيز القانون جعلها سرية. خاف أن يكون هذا القانون الذى يلح عليه ذريعة أيضا لسواه، كي يجعل تلك المواد حبرا على ورق. وتوقف عن الكتابة ذلك النهار، ثم تابع دون أن تهدأ وساوسه، حتى إذا

وصل الى المادة الأربعين، رمى بالقلم جانباً، وكانت تقول: إذا ظهرت في أحد أنحاء المملكة - قرأها الجمهورية - ثورة او دخلت الحكومة في حرب أو أعلنت النفير العام، فللحكومة العامة أن تعلن الاحكام العرفية مؤقتاً بموجب قانونها الخاص ولم يقرأ: الذى يصدر من المؤتمر – على شرط أن تكون الادارة العرفية فى حال ظهور الثورة مقتصرة على المنطقة التى تظهر فيها.

عندئذ أحس أنه لن يكون قادراً الآن وحده، على أن يخرج بما يرضي، فأزاح الاوراق التى كتب والدستور الملكي جانباً وهجس أسيان: ما أضرط من الحبر الا الورق " (ص٥٦٧ - ٥٦٨ بنات نعش).

إن هذا البيان يصوغ مغزى الرواية وقصدها في إرادة المجتمع القائم على سيادة القانون والعلم والمساواة واحترام حقوق الانسان.. إلخ، مثلما يحدد هدف صراعات المرحلة، في راهنيتها أيضا، تبيان حجم الظلم الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي لحق بإنسان المرحلة، ولاسيما مشكلة الارض وملكيتها واستثمارها، وتباين حجم الوعي بالتاريخ سبيلاً لانتفاء الظلم وبناء المجتمع المدني الديمقراطي الحر العادل.

٢ - التناص :

يشير التناص في أبسط مدلولاته إلى " التضمين" المعروف في النقد البلاغى العربي القديم، غير أن المصطلح نتاج المثاقفة، أى تأثير الغرب على الثقافة العربية، ومعناه البسيط أيضاً هو تداخل النص مع نصوص أخرى في بنيته، فيُعاد إستخدامها في الشغل الابداعي.

وقد لاحظنا استخدام الروائي لحصيلة هائلة من النصوص المرجعية، ولكن نبيل سليمان لم يقصد منها إثبات الحقيقة التاريخية مباشرة، بل اثباتها عبر تخييل العالم الروائي، فلا يقع المرء على شخصية تاريخية معروفة، وإن كانت مضاهاة الشخصيات، في غالبيتها، تنطبق على شخصيات تاريخية وفي تقصينا للخطاب التاريخي أشرنا الى مثل هذه المطابقة.

وتبدو قيمة التناص حين نعاين أمراً في غاية الاهمية، هو أن الروائي لايعيد أيضا الوقائع التاريخية المتاحة، وهي كثيرة، ولا يعنى بمطابقة الواقع الخارجي، بل يختار وقائع بعينها ضمن عالم متخيل، يشابه الواقع الخارجي كثيرا. إن هناك على سبيل المثال نصوصاً كثيرة حول المقاومة الفلاحية غير أن الروائي انتقى وقائع دالة على مستويات هذه المقاومة، وتوزعها الجغرافي، وتنوعها كاختلاطها بالوطني، أو بالديني، مع تركيزه باستمرار على وحدة الوعي المستخلص من هذه المقاومة، ففي قبية، قام عزيز اللباد بتمرد فردي بسيط، وفي الزنبقلي قام كامل الجفلة وسفلو النجار بتمرد فردي مركب، وفي مرجمين، كانت قومة أو هبّة فلاحية. وتكاد تغطي هذه الوقائع مختلف مناطق الشام، مع حرص الروائي على تمثل مختلف أشكال الملكية والاستثمار والعلاقة بالارض.

وللتناص في "مدارات الشرق" مستويان، الأول، استعادة نصوص بكليتها أو جزئيتها كما هو الحال مع الأشعار والطقوس والأغاني والأمثال وبعض الإحالات الثقافية.

والثاني، استعادة نصوص، بروحها أو معلوماتها او بعض دلالاتها ومعانيها في المتن الروائي كاستعراض خروج الالمان والاتراك وبيعهم الأسلحة وكل شيء (ص١٥٢ ـ الأشرعة)، واستعراض مشكلات الطوائف كالأرمن والأتراك وسواهم (١٥٥ـ الأشرعة)، وصنعة المكارين في بعض قرى حماة (الفصل ١٦و ١٨ـ الأشرعة) واستعراض تقاليد الشراكسة (ص ٢٦٥ـ الأشرعة)، وسرد قصة قتل الأرمن والشركس (٢٦ـ الأشرعة)، واستعراض تحول سورية للمملكة السورية (الفصل ٢٩ـ الأشرعة)، والإشارة الى اليهود السوريين (الفصل ٤ بنات نعش) الاشارة الى الثورة السورية ضد الفرنسيين (الفصل ٨ ـ بنات نعش) وتأسيس التنظيم الشيوعي (الفصل ١٤ـ بنات نعش) وبدء تكون الاتجاهات الدينية والأصولية (الفصل ١٦ـ بنات نعش) والحديث عن الجواسيس الأجانب في بلاد الشام (الفصل ٢٣ـ بنات نعش)......إلخ.

هوامش وإحالات

(١) سليمان، نبيل: مدارات الشرق

١- الأشرعة

٢- بنات نعش دار الحوار - اللاذقية ١٩٩٠

(٢) محمد، د.أحمد سيد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب. دار المعارف - القاهرة ١٩٨٥

وفيه تعريف بمدلول الرواية الانسيابية وقصة نشأتها ونماذجها البارزة في الأدب العربي العالمي.. وأبرز سماتها، ودراسة للشكل الانسيابي في ثلاثية محمد ديب. والأثر الانسيابي في الرواية العربية، ولاسيما المقارنة بين ثلاثية نجيب محفوظ وآل تيبولروجيه مارتان دي جار.



قراءة قيمية في شعر أبي تمام

٢٠

محيي الدين صبحي

- ٢ -

البطولة والإخاء والكرم في شعر أبي تمام

بيّنا في المقالة الأولى نشأة أبي تمام في بلاد الشام وتكونه الشعري في مصر ثم فصلنا القول في الطفرة التي طرأت على شعره بعد أن غادر مصر ومدح الخليفة المأمون ومن بعد المعتصم حيث توجّه بشعره شطر القيم العربية الأساسية: الشجاعة والندى والرأي الصائب، يستوحيها مصوراً صعوبة تحققها في عالم الواقع، والصراع الذي يخوضه أصحابها في سبيلها.

اتخذ أبو تمام من فن المديح وسيلة لعرض رؤيته الأخلاقية للحياة وللناس الذين يمثلونها وقد اختص بمديحه، بعد الخلفاء، القادة والولاة والكتاب فميز كل فئة بمجموعة من القيم سوف نستقرىء كلا منها على حدة، بادئين بمدائحه للقادة المحاربين.

وسوف نقتصر على استعراض ثلاثة من ممدوحيه من القادة العسكريين الذين نظم فيهم أكثر القصائد عدداً، وهم أبو سعيد محمد بن يوسف الثغري (٣٠ قصيدة) وخالد بن يزيد بن مَزْيَد (٧ قصائد)، وأبو دلف العجلي (٥ قصائد).

١ - القائد أبو سعيد محمد بن يوسف الثغري، "طائي من أهل مرو

وكان من قواد حميد الطوسي... وما أخذ أبو تمام من أحد كما أخذ منه، ليس أنه كان يكثر له، ولكن كان يديم ما يعطيه"[١].

كان أبو تمام قد ترك المعتصم وذهب إلى خراسان قاصداً واليها عبدالله بن طاهر في ٢١٩ ـ ٢٢٠ (٨٣٣). وكانت ثورة بابك الخرمي على أشدها، فجعل المعتصم أبرز القادة العرب تحت إمرة ابن طاهر، ومنهم أبو دلف العجلي وأبو سعيد الثغري والأفشين ويذكر الصولي أن أول شعر مدحه به أبو تمام قوله:

من سجايا الطلول ألا تجيبا	فصوابٌ من مقتلي أن تصوبا

وهي من عيون شعره تنقل فيها بين مزج الغزل بالوقوف على الأطلال، وذكر الشيب ذكراً موجعاً:

كلُّ داء يرجى الدواء له	إلا الفظيعين ميتةً ومشيبا
لو رأى الله أن في الشيب خيرا	جاورته الأبرار في الخلدِ شيبا

وقد أغرب فيها ابو تمام إغراباً أخذه عليها النقاد في أكثر من ستد أبيات منها ـ راجع الآمدي والجرجاني ـ غير أن أبا سعيد سر بهذا الاغراب على ما يبدو وقرّب إليه الشاعر وأكرمه وآخاه فامتزج في مدح أبي تمام له وصف المعارك والإشادة بجوده والفخر بصداقته والتغني بجوده. وقد كان أبو سعيد يريد من الشاعر أن يصف معاركه ويشيد بمواقفه ويخلد مشاهده، فكان له من أبي تمام ما أراد. فبدلاً من المديح العام بالشجاعة والبأس نجد في مديح أبي تمام لأبي سعيد وصفاً محدداً لكل معركة خاضها أبو سعيد، تقريباً. وقد سما أبو تمام بأفعال أبي سعيد حتى قال:

تاللهِ أدري: أألاسلام يشكرُها	من وقعة، أم بنو العباسِ أم أُدُدْ
يومٌ به أخذ الاسلامُ زينته	بأسرها واكتسى فخراً به الأبدْ
يومٌ يجيء إذا قام الحسابُ ولم	يذممه بدرٌ، ولم يفضَحْ أُحُدْ

وكان قد سخر في هذه القصيدة من بابك حين هرب من أبي سعيد:

إن تنفلت، وأنوفُ الموت راغمةٌ فاذهب، فأنت طليقُ الركض، يالَبَذْ
لا خلق أربط جأشاً منك يوم ترى أبا سعيد، ولم يبطش بك الزؤدْ
أما وقد عشتَ يوماً بعد رؤيتهِ فافخرْ، فإنك أنتَ الفارسُ النجدُ

هذه هي الخصوصية الصعبة في تصوير المعارك. وتكاد قصائد أبي تمام في أبي سعيد تعطينا في كل قصيدة موقفاً مخصصاً.

وقد وجه مدحه بقصيدته الرائية، ومطلعها:

لا أنت أنت ولا الديارُ ديارُ خفَ الهوى، وتولَتِ الأوطارُ

وفيها تصوير لخطة عسكرية وضعها أبو سعيد فأشعل النار من وراء أعدائه وهجم عليهم فحوصروا فاستسلموا على أسوار القسطنطينية.

فالمشيُ همسٌ، والنداء إشارةٌ خوف انتقامِكَ، والحديث كرارُ

والشاعر يكرر وصف الخطة والمعركة في قصيدة أخرى مطلعها:

ما عهدنا كذا بكاءَ المشوقِ كيف؟ والدمعُ آية المعشوقِ

ثم عاد إلى وصف معارك ضد بابك الخرمي الذي اعتصم بجبال البذ في خراسان طيلة عهد المأمون وقسماً من عهد المعتصم إلى أن أسره الأفشين بمعونة القادة العرب وجاء به إلى سر من رأى وصلب فيها سنة ٢٢٣. وقد مدحه أبو تمام بقصيدة مطلعها:

عسى وطنٌ يدنو بهم، ولعلَما وإن تُعتِبِ الأيامُ فيهم، فربّما

وفيها أيضاً يصف خطة معركة أغار فيها أبو سعيد ليلاً على بابك:

وساعَدَهُ تحتَ البياتِ فوارسٌ تخالُهمُ في فِحمةِ الليلِ أنجما
وقد نثرتهم روعة ثمَ أحدقوا به مثلما ألّفت عقداً منظما

ويلمح أبو تمام إلى أن النصر على بابك كان بفضل أبي سعيد:

هو اختراع الفتح الذي سار مُعْرِقاً وأنجد في عُلْوِ البلادِ وأتْهما

ولا ريب في أن أبا تمام قد تجاوز الإعجاب بأبي سعيد إلى الصداقة والمحبة الخالصة حتى فاضت قريحته بهذه الأبيات التي تشبه صيحة الدهشة والروعة:

قد بَلَوْنا أبا سعيدٍ حديثاً — وبلونا أبا سعيدٍ قديما
ووردناه سائحا وقليبا — ورعيناه بارضا وحميما
فعلمنا أن ليس إلاّ بشقِّ النفس — صار الكريمُ يدعى كريما
تَيَمّمهُ العلي فليس يعدّ البؤس — بؤساً ولا النعيم نعيما
كلما زرته وجدتَ لديه — نشباً ظاعنا ومدداً مقيما

ولقد كرّم أبو سعيد أبا تمام حتى تجرأ الشاعر أن يقول له:

وَمَن خدَمَ الأقوامَ يرجو نوالَهم — فإنيَ لم أخدمْك إلا لأُخدما..

فلا عجب إن أظهر له أبو تمام ما وراء الإعجاب والإكبار من تناهي المودة إلى حب خالص يجد راحته في إدامة الثناء والشكر، حتى تكاد قصائده في أبي سعيد تشكل خمس ديوان أبي تمام. يقول له في القافيّة التي أشرنا إليها:

أنا ولهانُ في ودادك، ما عشتُ — ونشوانُ فيكَ غيرُ مُفيق
راحتي في الثناءِ ما بقيتْ لي — فضْلةٌ من لساني المفتوق

بل إن تعلق الشاعر بممدوحه ينطقه بهذا البيت العاطفي الجميل الذي لو قيلَ في وداع حبيب مفارق لتغنت به الركبان:

لأُودعنَك، ثم تدمعُ مُقلتيْ — إن الدموعَ هي الوداعُ الثاني
وأصومِ بعدَكَ عن سواكَ فأغتدي — متقلدا صومينِ في رمضانِ
وَلتعلمنَّ بأن ذكركَ، أوترى — جذِلانَ منصرِفاً، نديمُ لسانيَ
في فرقة الأحباب شغلٌ شاغِلٌ — والثُّكلُ، صرفا، فِرقةُ الإخوانِ

إن فكرة الوداع الثاني بحد ذاتها فكرة عبقرية، فإذا ترجمت شعراً على "أن الدموع هي الوداع الثاني" زادها الخيال الشعري رقة وعاطفة. غير أن البيت يمضي إلى أبعد من ذلك في سمو أدائه. فهو يقرر الوداع

بداية. "لأودعنك" فتمضي وتبتعد، بدليل ورود حرف العطف "ثم" الذي يفيد التراخي وانقضاء مدة زمنية. وحين أذكرك بعد الوداع تدمع مقلتي فأشعر باني أودعك ثانية: وهكذا فكلما ذكرتك ودمعت مقلتي تجدد الشوق وتجدد الوداع. فهذا وله صوفي وشوق سرمدي. ومن الغلط فهمه على أن الدموع جرت فقط لحظة الوداع أو مع الوداع ثم انتهت بعد ذلك بدليل قول الشاعر في البيت الذي يليه بأنه سوف يصوم عن قصد سواه من القادة، وهذا لا يكون إلا بعد زمن من التوديع، كما أن البيت الثالث يؤكد أن خاطر الشاعر ولسانه موقوفان على ذكر الأمير أبي سعيد. والبيت الأخير في القصيدة يردد ذكر الفرقة مرتين، في الأولى أن فرقة الأحباب تشغل البال وفي الثانية أن فرقة الإخوان هي الثكل الخالص لأنه يراها أصعب من فرقة الأحباب. مما يؤكد ما تأولناه من معنى البيت.

لقد أوحت شخصية محمد بن يوسف الملقب بأبي سعيد الثغري ضروباً من المثالات في الشجاعة والكرم تزين بها ديوان أبي تمام ولونها بالإخاء المحض والمحبة الخالصة الشبيهة بتعلق المريد بشيخه المرشد.

٢ ـ كان خالد بن يزيد بن مزيد الشيباني والي أرمينية، ولكن يبدو أن المعرفة بينهما تمت قبل ذلك في سامراء، فقصائد أبي تمام فيه تمس المفاصل الدقيقة في حياته. منها أن المعتصم غضب منه ونفاه إلى مكة فتشفع فيه القاضي أحمد بن أبي دؤاد فشفعه المعتصم وأقره. وقصيدة أبي تمام بهذه المناسبة جريئة فخمة، يقول إن الحرمين حرما من خالد، وإنه قائد باسل، وإن الشاعر سر بانفراج الأزمة، وإنه كان سيحزن لفراق خالد:

ما سرني بخداجها من حجة ... ما بين أندلس إلى صنعاء

لو سرت لالتقت الضلوع على أسى ... كلفٍ قليل السَّلم للأحشاء

ولجفَّ نوّارُ القريض، وقلما ... يُلفى بقاء الغرس بعد الماءِ

فالجوّ جوّي، إذا أقمتَ بغبطة ... والأرضُ أرضي. والسماء سمائي

وقد مدحه بقصيدة " طلل الجميع لقد عفوت حميداً" فأجاد فيها ما شاء، وتوقف عند نسبه أقوى وقفة شعرية، غير أني أختار منها أبيات المعاني التي يرصد أبوتمام تحولاتها بفكر جدلي وبصيرة ثاقبة يعز لهما نظير:

وإذا رأيتَ أبا يزيدٍ في ندى — ووغى ومبدي غارة ومعيدا
يَقري مرجّيهِ مُشاشةَ ماله — وشبا الأسنةِ ثغرة ووريدا
أيقنتَ أن من السماح شجاعةً — تدمى، وأن من الشجاعةِ جودا
متوقّدٌ منه الزمان، وربما — كان الزمانُ بآخرينَ بليدا

وقد ألهم خالد أبا تمام قصائد يلمع بين أبياتها الابداع الذي لا يأتي، إلا من امتلاء النفس الشاعرة بموضوعها ومن إحساس الشاعر بأن روعة موضوعه تتحداه ليرقى إلى مستواها:

يقول أُناسٌ فِي حُبيناءَ أبصروا — عمارة رحلى من طريف وتالد
أصادفتَ كنزاً أم صبَحْتَ بغارةٍ — ذوي غرةٍ حاميهمْ غير شاهدِ
فقلت لهم: لا ذا ولا ذاك ديدني — ولكنني اقبلتَ من عند خالدِ
فألبسني من أمهات تلاده — وألبسته، من أمّهاتِ قلائدي

هذا الإحساس بالتكافؤ بين الشعر وموضوعه يجعل الشعر يرتقي ويسمو. فخالد لم يكن قائداً فقط يهتم بالشؤون العسكرية، بل كان مثقفاً وعربياً يحامي عن الثقافة العربية، فقد استنشد خالد أبا تمام قصيدة في الأفْشين فلما بلغ إلى قوله:

تسربل سربالا من الصبر وارتدى — عليه بغضب في الكريهة قاصل
وقد ظُللت عقبانُ أعلامه ضُحى — بعقبان طير في الدماءِ نواهل
أقامت مع الراياتِ حتى كأنها — من الجيشِ، إلا أنها لم تقاتلِ

" قال له خالد: كم أخذتَ بهذه القصيدة؟ قال: ما لم يرْوِ الغُلة، ولم يَسُدّ الخلّة. قال: فإني أثيبك عنها، قال: ولمَ ذاك وأنا ابلغ الأمل بمدحك؟ قال: لأني آليتُ لا أسمع شعراً حسناً مُدِحَ به رجل فقصّر عن الحق فيه إلا نبتُ عنه". أخبار أبي تمام ص ١٦٤.

هذا الموقف من خالد موقف سياسي قومي، مغزاه أن الأفشين تركي لا يفهم الشعر العربي ولا يعرف جيده لكي يثيب عليه. فلا يجوز أن يترك الشعر العربي لتقديره العشوائي. ولابد من أمير عربي يندب نفسه لحماية الشعر العربي وإخراجه من جهل الترك.

وقد رثى أبو تمام خالد بن يزيد بثلاث قصائد، مطلع الأولى " نعاءِ إلى كل حيٍّ نعاء" وفيها سقط كثير، غير أنه يشتد بعد البيت الأربعين حين يصف صلته بخالد وانطباعاته عن حياته العامة:

تذكرتُ نضرة ذاك الزمان — لديه، وعمران ذاك الفِناء
وإذ عِلْمُ مجلسِه موردٌ — زلالٌ لتلك العقول الظماء
لقد كان حظي غيرَ الخسيس — من راحتيه وغيرَ اللفاء
وكنتُ أراه بعينِ الجلال — وكان يراني بعين الإخاء

يقول الصولي: "كان خالد بن يزيد بقية الشرف والكرم". ويؤكد هذا الحكم القصيدة الثانية في رثائه ومطلعها "أألله أني خالد بعد خالد": وفيها يمدح خالداً بثقابة بصره بالشعر وتذوقه له:

لِتبكِ القوافي شجوَها بعدَ خالدٍ — بكاءَ مُضِلاتِ السماحِ نواشدِ
لكانت عذاراها إذا هي ابرزَتْ — لدى خالد مثلَ العذارى النواهد
وكانت لصيد الوحش منها حلاوة — على قلبهِ ليست لصيد الأوابدِ

أي أنه كان يتذوق غريب الشعر ونادره، وكان يتجاوب مع الشعر الجديد والمعاني العذارى التي لم يطرقها شاعر قبل أبي تمام أما مكانة خالد وعظم الفجيعة فيه فإن أبا تمام يرى وحشة الدنيا بهذا البيت النادر:

كأنا فَقَدْنا ألفَ ألفِ مدجَّجٍ — على ألفِ ألفٍ مُقْرَبٍ لا مُباعدِ
فيا وحشة الدنيا. وكانت أنيسةً — ووحدة من فيها لمصرع واحدِ

٣ ـ وبما أن السخرية قيمة فنية حديثة لم يكتشفها النقاد العرب بعد في شعر أبي تمام، فمن المناسب الإشارة ألى ما تخلل قصيدته في القائد أبي حفص بن عمر الأزدي من تهكم بالأعداء وسخرية ببابك من خلال

تحليل فكري لثورته. مع أن أبا تمام يمدحه إلا بقصيدة واحدة مطلعها: "عفت أربع الحالات للأربع الملد". والقصيدة تستمد قوتها من تحليل سياسي لامع يظهر بتقلبات الأوضاع القبلية. فهو يذكر أنه حين اشتد بأس بابك في خراسان سعى القائد حفص إلى الصلح بين العدنانيين والقحطانيين، فعدها له أبو تمام من إحدى المكرمات:

ضممت إلى قحصان عدنان كلَها — ولم يجدوا إذ ذاك من ذاك من بدً
فأضحتْ بكَ الأحياءُ أجمعَ ألفةً — وأحكم في الهيجاء نظما من العقد

وفيها يذكر أن ثورة بابك الخرَمي والأفشين من بعد إنما كانت شعوبية ضد العرب:

فأبت، وقد مجَت خراسانُ داءها — وقد نَغَلتْ أطرافها نَغَلَ الجلدِ
وأوباشُها خزرٌ إلى العرب الألى — لكيما يكون الحرُ من خول العبد
ليالي باتَ العزُ في غير بيته — وعُظم وغدُ القوم في زمن وغد
وما قصدوا إذ يسحبون على الثرى — برودَهمْ إلا إلى وارثِ البردِ
وراموا دمَ الاسلامِ لا من جهالة — ولا خطأ، بل حاولوه على عَمْدِ

إن التكهم تفنن عند أبي تمام لم يلتفت إليه النقاد من قبل. فأتباع بابك أوباش خراسان، وهم ينظرون إلى العرب نظرة غضب واستعلاء، فيما هم يأتمرون لكي يستعبدوا العرب "لكيما يكون الحر من خول العبد" ثم ينتفض انفعال الشاعر فيبلغ ذروته في البيت الثالث فهؤلاء الأوباش قد عزوا في الزمن الوغد"!

٤ - ولأبي تمام قصائد هامة في مدح اسحاق بن ابراهيم المصعبي، منها قصيدة مطلعها:

أصغى إلى البين مغترًا، فلا جرما — أنَ النوى أسأرتْ في عقله لمما

وفيها وصف لسير معاركه يبشر بوصف المتنبي:

لو كانَ يُقدِمُ جيشٌ قبل بعثِهِم — لكان جيشك قبل البعث قد قدما
سمّاهم البطرُ الأسدَ الغضاب، فلمْ — تهجع سيوفك حتى صُيِّروا نعما
ولّتْ شياطينِهم عن حدِّ ملحمةٍ — كانت نجوم القنا فيها لهم رجما

تركتهم جزراً في يومِ معركةٍ أقمرت فيها وكانت منهم ظلما
قد بيضتْ رخْمُ الهيجا جماجمهم حتى لقد تركتها تشبهُ الرخما

وكذلك مدحه بقصيدة حربية مطلعَها:

يا ربعُ، لو ربعوا على ابن هموم مستسلمٍ لجوى الفراق سقيم

وفيها من تباشير ملاحم المتنبي قول أبي تمام:

إن المنايا طوعُ بأسك، والوغى ممزوجُ كأسِكَ من ردى وكلوم
والحربُ تركبُ راسَها في مِشهد عُدِلَ السفيهُ بهِ بألفِ حليمِ
في ساعة، لو أن لقمانا بها، وهو الحكيمُ، لكان غيرَ حكيم
جَثمتْ طيورُ الهُلكِ في أوكارها فتركنَ طيرَ العقلِ غيرَ جثومِ

فالمفردات من رخم وكلوم وطير العقل وطير الهلك ونجوم القنا والرجم والجزر.. سوف تؤلف قاموس المتنبي في السيفيات بصورها وروحها.

كذلك فإن لأبي تمام في اسحاق هذا قصيدة مطلعها:

خشُنْت عليه، أختَ بني الخشين وأنجح فيكِ قولُ العاذِلَيْنِ

جاء فيها هذه الأبيات:

لاسحاقَ بنِ ابراهيمَ كفٌ كَفَتْ عافيهِ نوء المِرْزَمَينِ
ونورا سؤْدَدٍ وحجى إذا ما رأيتهما رأيت الشِّعر بين
ومجدٌ لم يدعُهُ الجودُ حتى أقامَ مناديا للفرقدين

ويمكن للدارس أن يرى كيف ألمّ المعري بهذه التشبيهات النجمية وحلّق بها في تهويمات سماوية نورانية في قصيدته:

عللاني فإن بيضَ الأماني فنيتْ، والزمانُ ليس بفاني

وبقدر ما كانت علاقة أبي تمام مع القواد والأمراء سلسلة وثيقة، وسم التعقيد علاقته مع الولاة وأهل البلاط من ذوي النفوذ والحل والعقد. فبعد وقعة عمورية ٨٣٨/٢٢٣، رجع أبو تمام مع المعتصم إلىسامرا

فأنشده قصيدته الباقية وذهب إلى الحج مع أبي سعيد الثغري ورجع معه إلى مقره في حمص حيث التقى في مجلسه بالبحتري عام ٢٢٦/٨٤١. وفي هذه الأثناء ذهب إلى دمشق ومدح أبا المغيث موسى بن ابراهيم الرافقي، بقصيدة مطلعها "أقشيبَ ربعِهم أراك دريسا" فلم يجزهِ عليها، ولعله لم يحبها ولا وقعت في نفسه موقعاً بعد ما قاله أبو تمام في ابي سعيد.

والواقع أن في القصيدة إشارات منفِّرة:

اسق الرعيةَ من بشاشتِك التي — لو أنها ماءٌ لكان مسوسا
إن الطلاقة والندى خير لهم — من عفة جمست عليك جموسا

فمدحه بعد شهور بقصيدةٍ أغرب من الأولى ختمها بقوله:

وكنْ كريماً تجدْ كريماً — في مدحه يا أبا المغيث

ثم أتبعها بقصيدةٍ شغل العتاب منها أبياتها العشرة الأخيرة:

كنْ طويل الندى عريضا فقد سا — ر ثنائي فيك الطويل العريض
إنما صارت البحار بحوراً — أنها كلما استفيضتْ تفيض

كما أن مدحه بإحدى غرر قصائده "لطمحت في الابراق والارعاد" وختمها بقوله:

ومن العجائب شاعر قعدتْ به — هماتُه، أوضاع عند جواد

وأخيراً عاتبه ومدحه بقصيدة مباشرة:

لا تنسَ تسعةَ أشهرٍ أنضيتَها — دأباً، وأنضتني إليك، ونيّفا
بقصائدٍ لم يرز بحرِك وردها — ولو الصفا وردت لفجّرت الصفا
لم آلُ فيكَ تعسُّفاً وتعجرفا — وتألفاً، وتلطفاً، وتظرُّفا
وأراك تدفعُ حرمتي، فلعلني — ثقّلتُ، غيرَ مؤنّبٍ، فأخففا

وحين فارقه هجاه وظل يهجوه بخمس قصائد حتى توسط بينهما من حملوا من ابي المغيث ما أرضى أبا تمام من العطاء فاعتذر إليه بقصيدة

من الشعر الباقي، استعاد فيها قدرته على بناء المواقف وتجديد المعاني وإحكام الصياغة، فالنوق:

سَرَتْ تحمل العتبى إلى العتب، والرضى إلى السخط والعذر المبين إلى الحقد

وهذا المقطع في عشرة أبيات يذكر فيها أبو تمام ارتياعه من أنه تكلم في حق أبي المغيث بسوء، ثم يعتذر له بعشرة أخرى من أصفى الشعر واخلصه:

أسربِلُ هُجْرَ القول من لو هجوته إذاً لهجاني عنه معروفهُ عندي
كريمٌ متى أمدحه أمدحْه والورى معي، ومتى ما لمته لمته وحدي
أردُّ يدي عن عرض حُرٍّ ومنطقي وأملأُها من لبدةِ الأسدِ الوردِ
فإن يكُ جرمٌ عنَّ، أو تكُ هفوة على خطأ مني، فعذري على عمد

ذكر أيام العرب والحوادث التاريخية

إلى جانب وصف المعارك يستخدم أبو تمام وقائع العرب وأيامها في مدح القواد، وخاصة الولاة الذين يديرون أقاليم عربية في الجزيرة السورية والشام ومصر وما بين البصرة وعدن حيث كانت القبائل العربية في حالة ثورة شبه دائمة، مما يقتضي مزيجاً من البأس والحكمة في معالجة أمورها. ففي قصيدته "خشنت عليه.." يقول لاسحاق إن معركته محت معارك العرب وأيامهم:

محوتَ بها وقائعَ من ملوكٍ وكنَّ وقد ملأن الخافقينَ
صبيحةَ خازر أمسَتْ ومهوى عبيدِ اللهِ فيها والحصينَ
وفيفَ الريحُ إذ دَلفتْ مَعَدٌّ بأجمعها، وأسرةُ ذي رعينَ
وأيام الذنائب زعزِعتْها ويوم مهلهلِ والشعثمينَ
وأيام الكلابِ غداة هرَتْ مراريينَ فيها مترفينَ
أخ تركتْ أسنته أخاهُ كليلاً للجبينِ ولليدينَ
ومن ساتيد ما بروانَ فَلَّتْ شبا فخرٍ فسيحَ الطائفينَ
بلا فيها إياسٌ كلَّ لدنٍ وكل مصمصَمٍ في العظم لَيْنِ

وَحِجراً وأمرأ القيسِ بنَ حجْـر   ليـالي كـاهلَ وبنـي قعيـن
ويـوم البشـرِ أنسـته وهـدَّتً   وقـائعَ راهـطٍ وبنـاتِ قيـن

...

ولكـن أذكرتَنـا يـومَ بـدرٍ   ومُشْتَجرَ الأسـنَّةِ فـي حنيـنِ

ونحـن نحيل القـارىء إلـى شـرح الديـوان لمعرفـة أخبـار هـذه الأيـام والوقائع، كما أننا نكتفي بهـذا الاستشـهاد المطوّل، ونحيـل إلـى قصـائده الأخرى في مديح القواد والولاة.

ففي مديح خالد بن يزيد بن مزيد الشيباني يشيد الشاعر ببنـي شـيبان الذين انتصروا في ذي قار:

أولاكَ بنو الأحساب، لو فعالهم   درجْنَ فلم يوجدَ لمكرمةٍ عَقْـبُ
لهمْ يومُ ذي قار مضى وهو مفردٌ   وحيدٌ من الأشباه، ليس لـه صحْـبُ
به عَلِمتْ صُهْبُ الأعـاجمِ أنّـه   به أعربتْ عن ذات أنفسـها العَرَبُ

ومن المناسب في هذا المقام لفت الأنظار إلـى أن أبـا تمـام لا يكتفـي بذكر أسماء أيام العرب ووقائعهم، بل يلجأ في أحيان كثيرة إلـى التفصيـل بحيث ينقلب مديحه من مديح للفرد إلى إشادة بمناقب قبيلته. كما فعل في قصيدته التي مدح بها أبا دلف، ومطلعها:

على مِثلِها من أربُـعٍ ومَلاعـبِ   أُذيلتْ مصوناتُ الدموع السواكب

فقال يصف وقعة ذي قار بين بني شيبان والفرس:

إذا افتخرتْ يوماً تميمٌ بقوسـِها   وزادت على ما وطّدت من مناقب
فأنتمْ بذِي قار أمـالتْ سيوفكمْ   عروش الذين استرهنوا قوس حاجب
مكـارمُ لجَّتْ فـي علـوٍّ كأنمـا   تحاولُ ثأراً عند بعضِ الكواكبِ

واندفاع الصورة في البيت الثـالث إلـى الثـأر مـن الكواكـب يرفـع معـه معركةَ ذي قار إلى عنان السماء، ويرينا إعجاب أبي تمام بهـذه المعركـة ويعدينا بهذا الاعجاب.

نلفت النظر أن أبـا تمـام هنـا لا يكتفـي بذكـر اسم الواقعـة بـل يحللهـا

وينظر إلى نتائجها وانعكاسها على الصعيد القومي أيضاً.

وجاء في كتاب "أخبار أبي تمام" لأبي بكر الصولي الخبر التالي:

"حدثني محمود الوراق قال: كنت جالساً بطرف الحير، حير سرَّ من رأى، ومعي جماعة لننظر إلى الخيل، فمرَّ بنا أبو تمام فجلس إلينا، فقال له رجل منا: يا أبا تمام، أيُّ رجل أنت لو لم تكن من اليمن! فقال له أبو تمام: ما أُحبُّ أني بغير الموضع الذي اختاره الله لي، فممّنْ تحب أن أكون؟ قال: من مضر. فقال أبو تمام: إنما شَرُفتْ مضر بالنبي صلى الله عليه وسلم، ولولا ذلك ما قيسوا بملوكنا وفينا كذا وكذا، ففخر وذكر أشياء عاب بها نفراً من مضر، قال: ونُمي الخبر إلى ابن دؤاد وزادوا عليه، فقال: ما أحب أن يدخل إليّ أبو تمام، فليُحجبْ عني"[٥]. فاعتذر له أبو تمام بقصيدتين فلم يرض القاضي "حتى شفع فيه خالد بن يزيد إليه، وأغمض مواضع منها في اعتذاره" مطلعها:

أرأيتَ أيَّ سوالفٍ وخدودِ　　　عَرَضَتْ لنا بين اللِّوى فزرود؟

يقول فيها:

هذا الوليدَ رأى التثبُّتَ بعدما　　　قالوا: يزيد بن المهلب مودي

فتزعزع الزُّرْ المؤسَّسْ عنده　　　وبناءُ هذا الإفكِ غيرُ مَشيد

وتمكن ابنُ أبي سعيد من حجى　　　ملكٍ بشكر بني الملوكِ سعيد

ما خالدٌ لي دونَ أيوبٍ، ولا　　　عبدِالعزيز، ولستَ دون وليد

(ص ص ٦٥٥ ـ ٥٦)

وقد أوردنا الخبر والشعر لإظهار طرق استعمال الحوادث التاريخية عند أبي تمام ومناسباتها. وتنظر أيضاً قصيدته التي مطلعها:

سلم على الربع من سلمى بذي سلم　　　عليه وسم من الأيام والقدم

نخلص من هذا أن مديح أبي تمام لقواد الخلافة العباسية في عصره صور معاركهم ضد الروم ونقل مواقف اقترنت فيها الشجاعة بالبطولة في جو إنساني مفعم بالقيم الخلقية الموضوعية والفخر القومي المتكبر

والحمية الدينية التي تضفي على مشاهد القتال جواً مفعماً يربطها بمشروع حضاري يمتد ما بين وقعة بدر والبذ وعمورية. فإذا أضفنا إلى هذا الصراع القيمي فن الصنعة البديعية من جناس وطباق واستعارة وسخرية أدركنا كيف ينجح أبو تمام في تجذير قصيدته في النسيج الخلقي العربي والنسيج اللغوي الإبداعي، واكتشفنا بعض أسرار بقاء شعره في وجداننا القومي إلى اليوم.

القيم التي تردد في شعره في الخلفاء والولاة والكتاب

إذا تركنا المديح التقليدي للحزم والادارة والكرم في شعر أبي تمام، وبحثنا عن القيم الخاصة التي يجدها شاعرنا في ممدوحيه كشف لنا الخاص فيهم عن الخاص في أبي تمام، أي عن مجموعة القيم التي يراها أبو تمام تميز المثقفين وتربطه بهم.

يقول في مديح يحيى بن ثابت:

يا غاية الظرفاء والأدباء بل ... يا سيدَ الشعراء والخطباءِ
عَرفت بكَ الآداب محفلة كما ... عرفت قريشُ اللهَ بالبطحاءِ

...

وإذا تشاجرت الخطوب فَرَيْتَها ... رأياً يَفُلُّ مضارب الأعداءِ
رأياً لو استقيتَ ماء نصيحة ... لجعلته أرياً من الأرياءِ

ويقول في الحسن بن سهل:

لما رأى أدباً في غير ذي كرم ... قد ضاع، أو كرما في غير ذي أدب
سما إلى السورة العلياء فاجتمعا ... في فعله. كاجتماع النَوْر والعُشْب

هذا السمو إلى السورة العلياء، هو ثورة غضب على أدب قد ضاع في رجل غير كريم أو على كرم قد ضاع في موهبة ضحلة وعلم مدعى. هذه الثورة لكرامة الأدب وأصالة الكرم تعرف أنهما إذا اجتمعا نتج عن اجتماعهما جمال وحياة مثلما ينتج عن اجتماع الزهر والعشب: مشهد

ملون ممتد منير وفضاء سامق بهي. واجتماع الشاعر بالممدوح هو تحقيق لذلك العالم السامي والسورة العلياء:

بَلَوْتُ منه، وأيامي مذمّمةٌ ... مودةً وُجدتْ، أحلى من الشنبِ
من غير ما سببٍ ماض. كفى سببا ... للحرّ أن يعتفي حرا بلا سببِ

مفتاح البيت الأول فعل "وجدت" فالمودة وجدت وكفى، وهي مودة أحلى من الشنب مع أيام الشاعر التي تستحق الذم. كما أن هذه المودة مستحدثة، وُجدت، بدون علاقة سابقة ولا ماض يربطها. فكفي للحر أن يصطحب حراً، لأن العلاقة بين الابداع والسلطة لا تكون إلا علاقة حرية.

وأبو تمام دائم البحث عن الجو الحميم الذي افتقده بعد أن أسلم وترك اهله واضطرته إلى تنقل متواصل، واشتكى كثرة توديعه بقوله:

ما اليوم أول توديعي، ولا الثاني ... البينُ أكثر من شوقي وأحزاني
دعِ الفراقَ فإن الدهر ساعَدَهُ ... فصار أملك من روحي بجثماني
خليفةُ الخضر. من يربع على وطن ... في بلدة، فظهورُ العيس أوطاني
بالشام أهلي، وبغدادُ الهوى، وأنا ... بالرَقَمين، وبالفسطاطِ إخواني
وما أظن النوى ترضى بما صنعتْ ... حتى تشافه بي أقصى خراسانِ

يبدو أنه - ككل العباقرة - ما كان ليجد في الحياة العائلية ما يلبي أشواق قلبه، وإنما كانت بيئة العباقرة من المثقفين ونبلاء العرب والكتاب الفرس أصحاب الثقافتين هي البيئة التي تمنحه الدفء والسكينة والإحساس بالإنتماء:

كل شعْب كنتمْ بـه آلَ وَهْبٍ ... فهو شعبي وشِعبُ كلِّ أديبِ
بنتمْ بالمكروه دوني فأصبحـ ... ـت الشريك المختار في المحبوب
إن قلبي لكمْ لكالكبدِ الحـ ... ـريِ وقلبي لغيركم كالقلوب
لستُ أدلي بحرمةٍ مستزيدا ... في ودادٍ منكمْ، ولا في نصيبِ

"الشرك المختار" و"الكبد الحري" هذا هو الوضع الذي ينشده أبو تمام ويرتاح إليه. ويقول عن الحسن بن وهب إنه:

يستنبطُ الروح اللطيف نسيمُها ... أرجاً، وتوكلُ بالضمير وتُشْربُ

إن الإخاءَ ولادة، وأنا امرؤٌ ممن أواخي، حيث ملتُ، فأنْجِبُ

فأبو تمام يصف ممدوحه بأنه رقيق يستنبط الروح برقته فيأخذ أريجها وأجمل ما في النفس الانسانية، ويصف نفسه في المقابل بأنه سري الإخاء، يؤاخي حيث مال، فيزداد نجابة وفطنة باخوانه. ثم يمضي في رسم صورة المثقف الذي يحبه ويعجب به:

ولقد رأيتكَ، والكلامُ لآلىءٌ تؤمٌ: فبكرٌ في النظامِ وثيّبُ
فكأن قسّاً في عكاظٍ يخطبُ وكأن ليلى الأخيليّةٌ تندُبُ
وكثيرَ عزةَ يومَ بينٍ ينسبُ وابن المقفع في اليتيمية يُسهبُ
تكسو الوقارَ، وتستخفّ موقّرا طورا، وتبكي السامعين وتطرب

فأبو تمام يرتاح إلى المثقف ويؤاخيه ـ بشرط أن يكون هذا المثقف تجسيداً للثقافة العربية وخلاصة لأعظم إبداعاتها؛ وهو يبدي طربه إذا قرت عينه:

بحديقة الأدب التي قد حُصّنتْ باللّبّ، إنّ اللُّب أحرزُ معقِل

غير أن ابا تمام ينظر إلى الثقافة على أنها سلطة. فالرأي الراجح هو الذي يحل المشكلات ويدبر الأمور ويوجه الجيوش. وقد مدح الوزير محمد بن عبدالملك الزيات فصور سلطة المثقف رامزاً إليها بالقلم:

لكَ القلمُ الأعلى الذي بشَباته تُصابُ من الأمر الكلى والمفاصلُ
لعابُ الأفاعي القاتلاتِ لعابُه وأريُ الجنا اشتارتهُ أيد عواسلُ
له ريقةٌ طلٌ ولكن وقْعَها بآثاره في الشَرق والغرب وابلُ
فصيحٌ إذا استنقطتهُ وهو راكبٌ واعجمُ إن خاطبتهُ وهو راجلُ
إذا ما امتطى الخمسَ اللطافَ وأُفرغتْ عليه شعابُ الفكر وهي حوافلُ
أطاعتْه أطرافُ القنا وتقوّضتْ لنجواه، تقويضَ الخيام، الجحافل

وكان الوزير ابن الزيات يقول له: "والله ما أحب بمدحك مدح غيرك لتجويدك وإبداعك، ولكنك تنغص مدحك ببذله لغير مستحقه"[٦] أي أن ابن الزيات كان يريد أن يحتكر مديح أبي تمام لنفسه. وهذا إطراء عظيم من

ابن الزيات لشعر أبي تمام. فقد كان ابن الزيات من كبار كتاب عصره ومثقفيه وأصحاب الغنى والسلطة فيه.

وكان أبو تمام ينشد الحسن بن رجاء مديحه له في قصيدته: "كَفّي وغاكِ فإنني لكِ قالِ"، فلما وصل إلى قوله:

لا تُنكري عطل الكريم من الغنى		فالسيلُ حربٌ للمكان العالي
وتنظري خَبَبَ الرِّكابِ يَنصُّها		محيي القريض إلى مميت المال

"قام الحسن بن رجاء وقال: والله لا أتممتَها إلا وأنا قائم، فقام أبو تمام لقيامه" واسترسل أبو تمام في إنشادها حتى أنهاها: فتعانقا وجلسا، فقال له الحسن: ما أحسنَ ما جُليَتْ هذه العروس! فقال: والله لو كانت من الحور العين لكان قيامك أوفى مهورها"[7] (أخبار أبي تمام ١٦٩ ـ ١٧٠).

وقد مدح أبو تمام أبا دلف العجلي بقصيدته "على مثلها من أربع وملاعب" فلما ذكر موقعة ذي قار وبلغ إلى قوله:

مكارمُ لجَّت في علوٍّ كأنما		تحاولُ ثأراً عند بعض الكواكب

قال أبو دلف لمن عنده من أشراف العرب: "يا معشر ربيعة ما مُدِحتم بمثل هذا الشعر قط". وحين أنهى أبو تمام قصيدته قال أبو دلف: "ادفعوا إلى أبي تمام خمسين ألف درهم، والله إنها لدون شعره. ثم قال له: ما مثلُ هذا القول إلا ما رثيتَ به محمد بن حميد، قال: وأيَّ ذلك أراد الأمير؟ قال: قولك:

وما مات حتى مات مضربُ سيفه		من الضرب. واعتلّتْ عليه القنا السُّمرُ

"وددت والله أنها لك فيَّ! فقال: بل أَفدي الأمير بنفسي وأهلي، وأكون المقدَّم قبله، فقال له: لم يمت من رُثي بمثل هذا الشعر"[8].

(أخبار ص ١٢٥)

نورد هذه الأخبار، عن أبي بكر الصولي، لإظهار مدى ارتفاع

المستوى الثقافي لدى الطبقة التي مدحها أبو تمام وبالتالي لإبراز مدى تجاوبها مع شعره وتقديرها لإبداعه، وعملها على تعزيز مكانته الشعرية والاجتماعية. مما يدعم قضية الإخاء التي يطرحها أبو تمام. فالكاتب الذي يحلف ألا يسمع مديح أبي تمام فيه إلا واقفاً إنما يعلن إكباره لإبداع أبي تمام، ورئيس الوزارة الذي يفاوض الشاعر على أن ينقطع له فلا يمدح أحداً سواه إنما يريد أن يرفع الشاعر فوق أنداده جميعاً. وأبو دلف الذي يقول لأشراف قومه "يا معشر ربيعة ما مدحتم بمثل هذا الشعر قط" إنما يجعل من الشاعر اليمني شاعراً عربياً بإطلاق، شاعر لكل العرب وشاعر العربية والعروبة. فالإخاء الذي يتحدث عنه أبو تمام إخاء يرفع الشاعر إلى طبقة كبار السياسيين والقادة والمثقفين وقد نوه أبو تمام بذلك بقصيدته في اسماعيل بن شهاب:

يا أبا القاسم المقسم ما بين شغا	في مثاله وصفاقي
لو تطلعتَ في صميم إذا نا	جاك بين الحشا وبين التراقي
وشجت بيننا الأخوة إن الو	دّ عرقٌ زاكٍ من الأعراق
ذاك خلٌّ حرصتُ جهدي فلم	أحص انتقاعي بقربه وارتفاقى
لو ترى ذبَّهُ ورائي ودوني	لم تلمني في حب أهل العراق

هذا الإخاء الصاعد يلائم أبا تمام إذ يرفع مكانته ويجعله في وضع يمكنه من مساعدة أخوانه القدماء، فهو يقسم حياته إلى زمانين: الزمان الأول أيام الفقر والعوز، والزمان الثاني الذي اشتهر فيه واغتنى، ولكل زمان أصحاب وإخوان. وهو يعتقد أن إخوانه الموسرين ساعدوه في الارتقاء فمن واجبه مساعدة إخوانه الذين عرفهم في دهره الأول وقصرت بم الظروف عن الارتقاء. وقصيدته إلى سليمان بن وهب بيان عن هذه الحالة الوجدانية التي تجعله واسطة العقد بين من هم فوقه ومن هم دونه. فقد توسط لدى سليمان بن وهب في صديق يدعى سليمان بن رزين يصفه بأنه:

هل أنت صائن أيامي ومغتلبي	بماء وجهي سليماً من سليمان

فتـى فتـــاء، وفتيانيــة، وأخــو نوائــب وملمـــاتٍ وأزمـــان
مِسَنٌّ فكـرٍ إذا كلّــتْ مضاربــهُ يومـا، وصيقلُ ألبـابٍ وأذهـان
ذو الودّ مني وذو القربى بمنزلة واخوتي أسوة عندي واخواني
لا تخلقنْ خلقي فيهم، وقد سطعت ناري وجدد مـن حـالي الجديـدان
في دهري الأول المذموم أعرفهم فالآن أنكرهم، في دهري الثاني؟
لاقى إذا غرسهم أكدى ثرى وجرت منـي ظنونهـم فـي شـر ميـدانِ

ومما يدل على تعقد المشكلة في نفســه أنــه يخـاطب مـرة سليمان بـن وهب ثم يلتفت إلى الحديث عن معنى الصداقة في نفسه، وعن عمقها في الماضي وامتداها والواجبات المترتبة عليه بعد أن تجددت حياته وارتقى. إن القصيدة فريـدة فـي عـرض الصـراع والإعـلان بـأن الشـاعر لا يتنكـر لالتزاماته.

وقصيدته إلى أبي الحسن علي بن مرة بيان عن هذه الحالة الوجدانيـة التي تجعله يحسم أمره ويعلن أن للماضي حرمة ملزمة في الحاضر:

لـي حرمة بك فاحفظها وجاز بهـا يا حافظَ العهدِ، والعوادَ بالمِنَنِ
أولـى البريـةِ حقـاً أن تراعيَــهُ عند السرورِ الذي آساك في الحـزن
إن الكرام إذا ما أسهلوا ذكروا من كان يألفهم فـي المنزل الخشـن

ونختم بنفثة وجد تحمل هذا التوق الإنساني والوفاء:

خليليَّ ما ارتعدتْ طرفـي ببهجـة ولا انبسطتْ مني إلـى لـذة يـدُ
ولا استحدثتْ نفسي خليلا مجـدَدا فيذهلنـي عنـه الخليـل المجـدد
ولا حلت عن عهـدي الذي قد عهدتمـا فدوما على العهد الـذي كنـت أعهـد
وإن تخلـوا دونـي بـأنسٍ ولـذةٍ فإني بطول الشوق والبـث مفـرد



الصـورة الأدبيـة

ـ الماهية والوظيفة ـ

عبدالملك مرتاض

أولا : ماهية الصورة

١ - الصورةُ لغة :

للصورة في اللغة العربية المعاصرة معان كثيرة ، لايبرح كثير منها مستعملا في لغتنا المعاصرة . فهي تأتي بمعاني الوجه ، والهيئة، والصفة، والخلق ، والشكل ، جميعا. ومن بعض هذه المعاني أتوا بالتصور الذي هو توهُمُ الصورة [1] وتمّثلها.

وقد ورد لفظ الصورة في نصوص عربية قديمة ببعض هذه المعاني التي أومأنا إليها آنفا، ومن ذلك قول زهير بن أبي سلمى :

لسان الفتى نصف، ونصف فؤادُه ... فلم يبق الا صورةُ اللحم والدمِ

ولما كانت الصورة ثمرة من ثمرات التصور للأشياء عبر النشاط الذهني ، وضمن التذوق الجمالي، فإن النقاد العرب المعاصرين عمدوا إلى لفظ " الصورة " فاطلقوه على غير ما أطْلقَ عليه في أصل الوضع ، وذلك لقدرة هذا اللفظ على تجسيد معاني العكس والاحتواء والبْوَرة . فكأنها المرآة التي يتمَرأى فيها الاحياء ، وتَتمثَلُ على صفحتها المجلوّة الأشياء.

٢ - الصورة مصطلحاً :

هل يمكن تعريف الصورة الأدبية وتحديد معالمها بدقة دقيقة بحيث إذا عرّفناها لا نختلف من بعد ذلك من حول تعريفها ؟ إن ذلك ما لايقول

به عاقل . بيد أن ذلك ما كان ليحظرنا من أن نتمثل هذه الصورة على أنها جهاز لغويّ ، أو نسج تعبيري ، أو مظهر أسلوبي : يرمي الباث من وراء بَثِه إلى إبهار المتلقي والحظْةِ بإعجابه . وقد تكون الصورة الأدبية مجازية ، وهو الشأن الذائع بين الناس ، كما قد تكون غير مجازية وهو الذي نسعى إلى تأسيسه في بعض هذه المقالة .

والصورة إنما تنشأ عن جهد التخيل الذي يبذله الناصُّ لدى بثّ رسالة أدبية ما . فالصورة وليدة التخيل باتفاق القدامى والمحدثين معا. على حين أنها تغتدى ثمرة جهد التصور - أثناء تلقي هذه الصورة - الذي كان الباثُّ صوربه موقفاً، أو رعشة، أو غَضْبَة ، أو انتفاضة، أو نفثة، أو لقطة عاطفية، أو قبسة جمالية: وما شئت من هذه المعاني والمظاهر والمواقف والمشاهد التي تفضي إلى تفجير الخيال، وتفتيق العبقرية الأدبية.

أجل، إننا قد نصادف جملة من التعريفات المدرسية في بعض كتب النقد الأجنبية ، وبدرجة أقل في كتب النقد العربية على الرغم من أن عناية النقاد العرب المعاصرين طفقت تجنح ، في العهد الأخير، لهذه الصورة لمحاولة التعامل معها في شيء من الثقة المعرفية التي يقتضيها العصر [٢]. لكن ما أكثر ما ينصرف ذلك إلى مفهوم لدى الأقدمين أمثال الرمّاني والجاحظ وعبد القاهر الجرجاني [٣] .

ومن الواضح أن الجاحظ ربما كان أول من أسس مفهوم " الصورة الأدبية " في تاريخ التفكير النقدي لدى العرب، وبمعزل عن التفكير البلاغي الذي كثيرا ما يسف فيقع في الركاكة، وذلك منذ أن ردّ على إعجاب الشيباني ببيتين من الشعر ركيكين سخيفيْن : حيث ذهب الجاحظ وهو ينتقد ذوق الشيباني إلي أن الشعرالحق إنما هو " صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير " [٤] . ويرى مصطفى ناصف أن التصوير

، في مقولة أبي عثمان ، منصرف إلى الجانب الحسي بحيث ينهض على عرض المعنى بالطرائق الحسية حتى كأن هذا التصوير يماثل ما يُطْلَقُ عليه على عهدنا هذا " التجسيم " (٥) .

بيد أن هذا الحكم في صفة الصورة - المجازية خصوصاً - معروف في النقد العام ولا يحمل أي خصوصية. ذلك بأنّ التصوير ، القائم المجاز، (ولنكرر) ينطلق غالبا من المحسوس إلى المجرد فيما يزعم جان كلود مارجولان الذي يورد أمثلة لذلك فيذكر " رأس الجيش" (" المقدمة " في المصطلح العسكري العربي)، و " رأس الفصل " (صدر الفصل) (٦). والحق أننا لا نرى هنا تجريداً في مثالي مارجولان حيث إن كلاًّ من الرأس والجيش محسوسٌ ملموس : فأين التجريد الذي يزعم ؟فكلاهما- الرأس والجيش - (أي المنقول منه والمنقول إليه) ؛ يُرَى ويُسْمعُ ، ويلمس ويُحَس، وأي محسوسية ؟ إنما التجرد هو الذهني ؛ هو الذي لايمكن رؤيته؛ وهو الذي يعسر - أو يستحيل - تحسسه أو تشممه أو تلمسه : وإنما يمكن تصوره فحسب ، وذلك كقول قائل مثلا : " كانت تلاطفه كالعناية "، إذْ هل يمكن لزاعم أن يزعم لنا أنه يستطيع مشاهدة هذا المعنى الجاثم في لفظ العناية ؟ بل كيف يجوز له ذلك وهو معنى في غاية التجريد ؟

وإذن فنحن لانرى لزاماً لارتباط التصوير، على سبيل الوجوب، بالحسّ في الشعر ، كما لانرى ضرورة لتقييد مقولة الجاحظ والتضييق عليها بحيث لايجوز لها أن تنصرف إلاّ إلى ما هو حسي في الشعر، فإن التصوير الذهني كثيراً ما يلازم الصورة الشعرية ويطبع نسجها كما يُلاحظُ ذلك في كثير من الصور الشعرية الحداثية .

ثم إنه ليس ضرورة يرتبط بالتصوير ارتباطاً لايحيد ولا يريم بالشعر وحده - بالمفهوم التقليدي للشعرية - إذ هناك كتابات أدبية " نثرية " تأتي في صف واحد ، وطلقٍ متساوٍ ، مع الكتابات الشعرية ، كما

نلاحظ ذلك في بعض هذه الصورة الأدبية التي وردت في بعض خطب القرن الأول للهجرة .

إني لأرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها، وإنِّي لصاحبُها .

فهذه الصورة المجازية لم تنهض على اصطناع الشعر بالمفهوم التقليدي لمعنى الشعرية ، وإنما نهضت على أصطناع نسج منثور لايتأسس على قافية ، ولا على وزن عروضي ، ولاحتى على إيقاع التماثل الذي كثيراً ما يصادفنا في الأدب المنثور . وواضح أن الباث تدرج من مجرد نسج حقيقي ، وهو الذي يتمثل في رؤيته تلك الرؤوس التي كانت تشرئب إليه وهو قائم في المسجد الجامع ... فكأن المتلقين أنشأوا يتساءلون بعيد سماعهم معنم " رؤوساً " : عما شأنها ؟ وعما سيصنع الله بها ؟ وقل : عما يصنع هو بها ؟ فأجابهم : " قد أينعتْ " ولكنَّ نقل الإيناع من استعماله الأصلي الخاص بالثمرة إلى معنى الرؤوس ، وإلى هذا الحدّ ، لايعني خطراً عليهم ، ولا إحاطة بهم ؛ إذْ ما أكثر ما تُونِعُ الرؤوس فتغتدي قريبة من حَيْنها ، وموشكة على حتفها . فكأن المتلقين، من أجل ذلك ، واجهوا الباثّ فتساءلوا بينهم وبين أنفسهم قائلين : وبعد ؟! وماذا سيحدث لها وقد أينعت ؟! فأجابهم الباث مبكتا ، مهدداً ومتحدياً: " وإنى لصاحبها " !

وينهض النسج المجازي هنا ، كما هو واضح ، على عنصر واحدٍ مفتاحٍ : نقل من الوضع المعنوي الذي وضع له أصلا ، إلى معنى دلالي جديد فأحدث انقلابا في هذا النسج ؛ فاغتدى الحقيقي فيه مجازاً والمبتذل فيه انزياحاً ، وهو " أينعت " أما " قطافها " فلايلاحظ فيه نقل حين يعوّم في هذا الكلام ، وذلك على أساس أنه تابع لامتبوع ، ومتفرع لا متأصل، فهو مشمول في صورة " أينعت ".

وإذن ، فهل يحق لأحدٍ أن ينكر من أمر هذه الصورة شيئاً لمجرد أنها ليست واردة في قصيدة شعرية ؟

ثانياً : الصورة مفهوماً

هناك لغاتٌ تقع لها مظاهرُ من العبقرية الخلاقة فتنفرد بها، وتتمخض لها خالصة: كتفرد العربية بكثير من الاشتقاقات العجيبة المفضى بعضها إلى بعض، والمتشجّر بعضها عن بعض ؛ ومن ذلك اشتقاق « الكتاب» مثلاً ، من الكتابة التي قامت في أصل الوضع على معنى جمع الأشياء وضم بعضها إلى بعض .... بينما نلقي لغاتٍ أجنبية تأخذ " الكتابة " من تركيب لغوي ٍ آخرَ مختلف عن التركيب اللغوي الذي تأخذ منه الكتاب، وهلم جرا.

تبادر إى ذهني بعض ذلك وأنا أهُمُّ بالكتابة عن أصل " الاماج" في اللغات الغربية التي اتخذت من هذه المادة نفسها معنى " الخيال " ، فقالوا: "IMAGE" و "IMAGINATION" من حيث إننا ، نحن العربَ ، نفصلُ بين المفهومين فصلا بعيداً عن تقاربهما ، وظيفياً وتجانسهما مفهومياً : فكأن " الاماج " لديهم " صورة الخيال" ، أو "خيال الصورة " من حيث إن " الإيماجيناسيون " (الخيال) إنما هو الملكة ، كما يعرفه روبير ، التي تجتازها النفس ابتغاءَ تقديم الصورة من خلالها [٧] . فالعلاقة بين هذين المفهومين هي علاقة أصلٍ بفرعه ، وجزء من كله . على حين أن علاقة الخيال بالصورة لدينا متقاربة بالفعل والاستعمال، متباعدة باللفظ والقوة .

فالخيال لدينا عامّ جداً ، ولا يرتبط بالصورة إلا لدى البحث في صميم جزئياتها الداخلية ، وخصوصاً في بحثنا الصورة الأدبية الخارجة عن أي إطار تمتدُّ إليه الاستعارة والكتابة والتشبيهات بأنواعها ، فحينئذ فقط يثير مساءلات عن : هل هذه الصورة قشيبة أو مبتذلة ، جديدة ناضرة ، أو بالية فانية ، متوهجة طافحة ، أو منطفئة شاحبة ؟ ولا ينبغي لهذه المساءلات هنا أن تنتهي إلى نهاية ينصفق من دونها الباب ، وينطوي من

حولها الجراب ؛ وإنما يجب أن تظل مفتوحة ، موضوعة في حال استعمال دائم ، وفي حالٍ تأهبٍ للانفعال والاستجابة ...

وإذن فالتشويش الذي يأتي إلى مفهوم الصورة في الاستعمال النقدي العربي يستفحل خَطْبُه حتى لا يدري المرء من أين يَتخِذُ سبيله إلى قراءة هذه الصورة :

فالأولى : أن النقاد الغربيين ، وبمن فيهم بعضُ مفكريهم مثل أرسطو ، لا يصفون الصورة ، وإنما يتخذونها مصطلحاً نقدياً قائم الذات، متواجدَ الكيان : بمعزل عن أي صفة تصفه، أو نعت ينعته . بينما النقاد العرب يفزعون في شيء من الظمإ واللذة إلى وصف هذه الصورة بـ "الفنية". (هذا ، وقد كنا نحن أيضاً وقعنا في هذا الخَطْبِ في بعض كتاباتنا الأولى متأثرين بلغة الآخرين ...) . ولعل هذه الصفةَ أن تكون من أعجز الألفاظ دَلالة على شيء في العربية . فكل شيئ نعجز عن تحديد دلالته بدقة في استعمالنا المعاصر نفزع إلي وصفه ، في شيء من العجز البادي ، بـ " الفني " . فالمهندس الذي يتعامل مع أشد الأجهزة تعقيداً نسميه " فنياً " ، والتعليم الذي ينصرف إلى تعلم الضائع الدقيقة من ميكانيكا ، وإعلام آليّ ، وهلمّ جرا نطلق عليه " التعليم الفني "وليقَس مالَمْ يُقلْ ، كما يقول ابن مالك . ولانزال نتدرج بهذا اللفظ وقل نَتَدَركُ به ، نحو الاستعمالات الغامضة الشاحبة الفاقدة لكل دلالة دقيقة إلى أن وصفنا به في لغتنا المعاصرة هذا الشيء الممتحَنَ بِنا والذي نطلق عليه" الصورة " ! ...

والثانية : ونشأ عن هذا الاضطراب اضطرابٌ آخرُ ربما يكون ناشئاً عن شحّ لغتنا ، أو قل : شحّ ، عقولنا نحن أمام سَعة لغتنا فانحبسْنا بها حيث لم يكن ينبغي لنا حبسها ، فاتخذنا الصورة منفصلة عن أبيها الذي نَجَلها وهو الخيال .

والأخرى : أننا نطلق على جملة من المفاهيم الغربية ، مختلفة في

أصلها ، مثل " IMAGE" و " FIGURE " مصطلحاً واحداً هو الصورة ونستريح . فإن بلغنا الغاية من الدقة أضفنا إليها صفة هجينة لارصينة، وباردة لا سُخاخِنَة ، وهي " الفنية " ! مع أن الفن عامّ ينصرف إلى التصوير السينمائي ، وإلى اللفظة التمثيلية على الخشبة ، وإلى اللوحة الزيتية ، وإلى النحتة الحجرية ، وإلى سواء ذلك مما يُبْدَعُ تحت عطاء الخيال ، وجَوْدِ القريحة . إننا لو جئنا نصفُ كل هذه الفنون ، أو هذه الأجناس من الفنون ، لَمَا أمِنّا أن تضيع منا دلال الفن فتستحيل إلى ماكانت تنصرف إليه في الاستعمال القديم للغة العربية (٨).

إنا نُوقعُ مفهوم الصورة في خلط عجيب فإذا هي تلتبس بجملة من الصور الأخراةِ منها " الصورة الشمسية " التي تلتقط بعدسة آلة التصوير. وإذا كان للمعنى في هذه صلة بالمعنى في تلك ، فإن ذلك يحتاج إلى نقاش وبلورة وتدقيق . ذلك بأن الصورة الشمسية (وحتى هذا الوصف هنا لهذه الصورة ليس سليما ، ولكنه شاع في اللغة العربية المعاصرة فنحن نصطنعه على شيء من المضض المُمِضِ) هيئة ثانية ، وتدلّ على وصف قارٍ ، كما تدلّ على عكس حقيقةِ الوجه المصور أو الشخص المجسد. بينما الصورة الأدبية (ونلاحظ أننا نميل إلى وصف هذه الصورة، موقتا ، إذا كان لامناص من وصفها ، بالأدبية حتى لاتلتبس بأنواع الفنون الكثيرة الأخراة مثل الرسم ، والسينما ، والنحت ، والبناء بالطين...) كما كنا لاحظنا ، إنما هي في تمثلنا نحن على الأقل ، شحنة جمالية تشتحن بها الألفاظُ المنسوجُ بها ، أو المنسوج فيها ، يقع من خلالها عرْضُ حالةٍ معينة في سرعة مذهلة تعتور الذوق فيتشبع بها ، ويرتاح لها ، ويتشرب جمالها . ونحن لانريد من وراء هذا الكلام تعريفاً صارماً للصورة ولا تحديداً دقيقا لمفهومها ؛ وإنما نريد فقط إلى تبيان أن الصورة الأدبية ليست بالضرورة تمثيلاً حقيقياً للعالم الخارجي ، للموضوع؛ مثل الصورة " الفوتوغرافية " التي تنقل الواقع كما هو ، لاكما ينبغي أن يكون .

ثالثا : ارتباط الصورة بالمجاز

إنّ المجاز هو النمط النوعي الذي بواسطته يقع التعبير في اللغة البشرية ، وبها : وذلك إما في مستوى اللفظ ، أو التركيب ، أو الجملة ، أو الخطاب (٩) .

والمجاز مظهر لغوي يتضافر في عامة اللغات البشرية ؛ ونتيجة لذلك فهو يتواجد في الآداب الإنسانية كلها. ويفضل المجاز توسعت اللغات، ورقي التعبيرُ بها ، وحَسُنَ النسْجَ الأسلوبي فيها ، ورقيت من مستوى التعبير عن مجرد الحاجة اليومية العارضة إلى مستوى التعبير عن أرقِ المشاعر، وأدقّ العواطف ، وأحر اللواعج ، وأبعدها مكامِنَ ، وأعمقها مَوالجَ. والمجاز جزء من الخيال لا ينفصل هذا عن ذلك ولايحيد هذا عن ذاك . فكأنهما رِهَانَا جذيمةَ : لا ينفصلان ولا يتزايلان . فلولا المجاز لكان الخيال مجرد هوس وتهويم ، ولولاه لكان مجرد لقطات من التعبير شاردة هامدة . كما أن المجاز ما كان ليكون لولا هذه الهِبَةُ السماوية للإنسان على الأرض وهي هذا الخيال : فهو الذي يغذوه بنمير الماء ؛ وهو الذي يباركه تحت عين السماء . من أجل ذلك نلفي المجاز مرتبطاً بالشعر أكثر مما هو مرتبط بالنثر ، وخصوصاً لدى القدماء الذين كانوا يعدّون الشعر هو الأدب وحده ، فلا يجاوزونه، أو لا يكادون يجاوزونه، إلى النثر ، وذلك على الرغم من أنَّ نماذج من النثر الأدبي الرفيع ظهرت في زمن مبكر منِ ظهور الإسلام .

ولكن الشعر ، على الرغم من كل شيء ، ظلّ ، وإلى يومنا هذا ، الحقلَ الوسيع الذي تُعْرَضُ فيه بدائعُ الصور وروائعُها منذ عهد امريء القيس، على الأقل ، إلى هذا العهد .

ومهما يكن من شأن ، فإن الوحدة الصغرى لمرجعية المجاز قد تتجسد أساساً في اللفظ وحده. فهو أساس الجملة ، وأصلُ كلِ بناء مركّب

فيها، وقاعدة كل نسج في خطابها . يفهم ذلك من تعريف أرسطو للمجاز الذي هو لديه : " نقل إسم إلى شيء ينشأ عنه شيء آخر ، فهو إما انتقال من جنس إلى نوع ، وإما من نوع إلى جنس ، وإما من نوع إلى نوع آخر ، أو بعد علاقة المماثلة" (١٠) .

وإذا كان المجاز جاء في التعبير الإنساني بعامة ، لإثراء اللغة وتَوْسعَتها بين المتخاطبين أو المتعاملين ، فإن الصورة جاءت لتجميل الرسالة الأدبية وتحسينها وتنميقها وتجليتها وتقديمها إلى المتلقين في ثوب قشيب ، ومظهر عجيب . فكأنها العطر الذكي الذي يُضَمخُ به النسج الأدبي حتى يعبق تعبيرهُ ، ويأنقَ أسلوبُه . فإذا كانت المحسنات البلاغية زينةً للكلام ، فالصورة الأدبية زينة الزينة ، وجمالَ الجمالِ.

وإذاكان أرسطو ومعه ريكور (PAUL RICOEUR) (١١) قررا أن المدارَ في المجاز ينهض على اللفظ ؛ فذلك أمر يصدقه الفعل وتُقّره الممارسة :

فالأولى : أننا غالباً ما نعبر ، في تشكيل الصورة وتنميق نسجها ، بالمادي المحسوس لبلوغ غاية الغاية من المجرد الذهني . وعلى أن هذا الحكم عامٌ في النقد البلاغي ، وقد انتقدناه في بعض هذه المقالة .

والأخرى : أننا بعد ذلك نتوسع ، بفضل هذا المحسوس ، فنخرج به عن اطار الدلالة المألوفة (ولا نريد هنا إلى الانزياح ، فإنما ذلك شأن آخر) فيكتسي اللفظ في الاستعمال الجديد معنى لم يكن مألوفاً لدى عامة المتلقين . ومع ذلك تجدهم يفهمونه أحسن الفهم ، بل تراهم يتذوقونه إلى حدّ التلذذ . فأمرؤ القيس حين يعبر في قوله :

فقلت له لما تمطى بصُلْبه * * * وأردف أعجازاً ، وناء بكَلْكَلِ

عن أوائل الليل بكلكل البعير ، وعن أواخره بأعجازه فبما مُنْطَلَقٍ من الدلالة المألوفة لدى عامة المتلقين العرب الذين يصطنعون الكلكل

للبدايات والأوائل والمطالع . بينما يصطنعون الأعجاز أو العَجُز، للنهايات والأواخر ، ولكل ما يكون في العواقب .

وقد جاء ذلك بناء على محسوسية هذين اللفظين ، أصلا ؛ إذْ كان كلّ عجُزٍ ما لم تستطع رؤيته إلا إذا التفت إلى ورائك ، ثم نُقِلَ إلى مايكون من أرذل العمر : العجوز ، العاجز ... ولا يقال إلا نحو ذلك في الكلكل (الصدر) الذي يجسد الأعلى والأمام جميعاً في الجسد. فكان إذن إطلاقهما على أول الليل وآخره أمراً قائماً على تصوير الواقع العربي الذي كان ينهض على التعامل مع البعير من جهة ، وعلى تحسين الصورة الكلامية وتضميخها، وتعبيقها، ببعض هذا الانتقال من معنى إلى معنى آخر ، باعطاء أسم شيء لشيء آخر، أي ينقل دلالة اللفظ من محسوس إلى مجرد ، بل من دلالة اللفظ على أسْمِ حيوان إلى شيء من مظاهر الطبيعة وهو الليل - من وِجْهة أخْراةٍ .

ومن التعريفات التي طُرحَتْ في تنظيرات الغربيين للمجاز أنه : "تشبيه مقتضبٌ " (١٢) فقول القائل مثلا : " طلع الفجر " يقتضي كلاماً كثرا حذفه باث هذه الرسالة الكلامية ؛ إذ لم يكن يريد ببث رسالته إلى مجرد نهاية ليل وبداية نهار على حقيقة الوضع ؛ وإنما كان يريد إلى نهاية عهد كان متسما بالشقاء والظلم ، والاضطهاد والخوف ، والعبودية والمعاناة ؛ وورود عهد آخر متسم بالسعادة والعدل والرعاية والأمن والحرية والنعيم.

ومهما يكن من شأن ، فإن الشعريّات (POETIQUE) والبلاغيات (RHETORIQUE) تتضافران معاً من أجل ترقية نسج الخطاب الأدبي ، وإثراء لغته ، وتنميق تعبيره ، وتوسعة استعمالاته ، والتفنن في أساليبه ، والذهاب به إلى أقصى الحدود الممكنة . وكانت الغايةُ من ذلك السعي هي إبهارَ المتلقي وأسْرَ ذوقه ، وصَقْلَ رؤيتِه للجمال .

رابعاً : المجاز بين أرسطو والجرجاني

يقيم الجرجاني الصورة على المجاز العقلي ، والاستعارة ، والكناية، والتشبيه ، ولايكاد يذهب بها إلى أبعد من ذلك . ونحن نتفق مع جابر عصفور حين يقرر بأن الصورة الأدبية على الرغم من أنها " مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها ، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم ، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي " (١٣) .

ويبدو أن أول من حام حول الصورة الأدبية أو عالجها علاجاً، ولكنْ بكيفية غير مباشرة ، هو عبد القاهر الجرجاني . وواضح أن الذين سبقوه ، ومنهم الجاحظ ، وبدرجة أقل ابن طباطبا العلوي، كانوا اجتهدوا في إثارة الحديث عن الصورة الأدبية من خلال حديثهم عن التشبيه خصوصاً (١٤)، بل ألفينا الجاحظ يتحدث عن المجاز بعد حديثه عن التشبيه (١٥) .

بيد أن السؤال الذي يجب أن يثار ، وإنَّا لاندري فيما إذا كان أحد أثاره قبلنا ، هو : هل لم يطلع الجرجاني ، حقا، على كتاب الشعر ، أو فن الشعر ، أو (LA POETIQUE) (والذي نترجمه نحن بالشعريات) لأرسطو ، والحال أن أول ترجمة عربية ظهرت للشعريات الأرسطية كانت في النصف الأول من القرن الثالث للهجرة على يد الفيلسوف العربي الكندي قبل أن يتوالي على ترجمتهامتى بن يونس، ويحيى بن عدي، واسحاق بن حنين ، والفارابي ، وابن سينا (وكل هؤلاء عاش قبل الجرجاني بزمن قصير أو طويل) .

ومن المكابرة أن يدعى مدّعٍ أن هذا الاحتفال الحميم بشعريات أرسطو كان لمجرد الفضول ، وحبِّ الاطلاع ؛ وأنَّ هذه الترجمات لم يفدْ منها الناس في النوادي الفكرية والأدبية العربية انطلاقا من أيام ترجمتها وتقديمها إلى المثقفين العرب .

وإذن ، فهل فات عبدَ القاهر الجرجاني أن يُلمَّ على شعريات أرسطو، وألْهِمَ إلى تلك التنظيرات البلاغية من تلقاء نفسه، وبدون سابق إلمام على الفكر البلاغي والنقدي الإغريقي ، والذي يتمثل ، خصوصا في شعريات أرسطو التي ترجمت إلى العربية ترجمات متعددة ؟ ونحن نجيب عن هذه المساءلة ، تارة أخراة ، بأن من السذاجة الساذجة ، والمكابرة المتغطرسة ، أن يعتقدَ معتقدٌ أن الجرجاني لم يُلْمِمْ بآثار أرسطو ، أو أنه ألم عليها ولم يتأثربها، ولم يتفاعل معها ، ولم يفد منها فتيلا.

وإذا سلمنا ببعض هذا ، وذلك على أساس أن بعض ترجمات أرسطو كانت في القرن الثالث الهجري (الكندي)، وبعضها كان في النصف الأول من القرن الرابع (متى بن يونس، وتلميذه يحيى بن عدي)، والحال أن عبدالقاهر الجرجاني كان يعيش في القرن الخامس للهجرة (توفي سنة ٤٧١ أو ٤٧٤): فإنه ينشأ عن بعض هذا التسليم أن البلاغة العربية، مثلها مثل النحو ، مدينة للفكر الإغريقي في نشأتها، وبعض مصطلحاتها الأولى، وتعريفاتها المعرفية التأسيسة ، قبل أن تتخذ سبيلها إلي التفرد والقدرة على التنظير والتطبيق جميعا .

وذهابُنا هذا المذهبَ الذي سَنسخطُ به كثيراً ممن يكبرون التراث إكبارا مبالغاً فيه ، والذين يرون فيه المثل الأعلى، والكمال الأسمى إنما يقوم على جملة من الأسس، بعضهُا نقليٌ ، وبعضها الآخر عقلي وافتراضي ، ومنها :

١ - إن أمرالناس في التأليف ، قديماً ، لاينبغي أن يختلف عنه اختلافاً جوهرياً ، حديثاً ؛ فقبل أن يعالج عالمٌ من العلماء موضوعاً ما ، لايهم بذلك ليكتب حوله ، ويقرر فيه رأيه ، ويرى فيه أمره؛ إلا بعد أن يكون قد ألمّ على ما سبقه من كتابات ووثائق وروايات في الموضوع المرادِ معالجته إلماما كاملا شاملاً ، فتتشكل له صورة عما كان عليه

عَمَلُ سوائه من السابقين ، أوالمعاصرين ، وعما يريد ، هو ، أن يكون عليه عمله الذي يزمع انجازه .

وبناء على هذا المنطق ، فإنالجرجاني حين أراد أن يكتب عن المجاز وماهيته ووظيفته ومظهره ومدى امتداد آفاقه في موالج الكلام ومدارج الخطاب ، لم يكن له بدّ من أن يلمّ إلماما عميقاً بكتابات الذين كتبوا عن هذا الموضوع من قبله من العرب والعجم ، أمثال الجاحظ الذي نلقي الجرجاني يستشهد به كثيراً، وخصوصاً بما كتب في كتابيه " البيان والتبيين " ، و " الحيوان " (١٦) .

٢ - إننا حين جئنا نتابع تعريف الجرجاني للاستعارة ألفيناه يتفق فيه، بعض الاتفاق لفظاً ، وكلّ الاتفاق معنى ، مع تعريف ارسطو ؛ حيث إن الشيخ الجرجاني يقول عن الاستعارة بأنها نقل للاسم " عن مسمّاه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم فتجريه، وتجعله متناولا له تناول الصفة للموصوف وذلك قولك : " رأيت أسداً " (...). فالاسم في هذا كله ، كما تراه ، متناولا شيئاً معلوما يمكن أن ينصّ عليه (...)، ونقل عن مسمّاه الأصلي فجعل اسما له على سبيل الاستعارة" (١٧) .

بينما يقول أرسطو عنها " وأما النقل فأن يكون أول الوضع والتواطؤ على معنى ، وقد نقل عنه إلى معنىً آخر من غير أن صار كأنه اسمه صيرورة لا يميز معها بين الأول والثاني ، فتارة تنقل من الجنس إلى النوع ، وتارة من النوع إلى الجنس ، وتارة من نوع إلى نوع آخر (...) مثل قولهم للشيخوخة إنها : " مساء العمر " ، أو " خريف الحياة " (١٨) .

ويقول الجرجاني في شرح مسألة العلاقة بين الجنس والنوع : " (...) ومعلوم أن الطيران والانقضاض والسياحة والعدوة كلها جنس واحد من حيث الحركة على الإطلاق ، إلا أنهم نظروا إلى خصائص

الأجسام في حركتها فأفردوا حركة كل نوع منها باسم . ثم أنهم إذا وجدوا في الشي ، في بعض الأحوال شبها من حركة جنسه استعاروا له العبارة من ذلك الجنس " (١٩)، بينما يقول أرسطو : " إن المجاز هو نقل اسم إلى شيء هو الذي يحدد الشيء الآخر . ويتم النقل إما من جنس إلى نوع ، أو من نوع إلى جنس ، أو من نوع إلى نوع آخر ، أو بحسب علاقته المماثلة (OU D'APRES LE RAPPORT D'ANALOGIE) (٢٠) .

وبناء على بعض الترجمات التي تعمدنا شيئا من تعددها على الرغم من أنها تعود إلى أصل واحد هو نص تعريف أرسطو للمجاز ، وبملاحظة ما استشهدنا به من كلام عبدالقاهر الجرجاني يتبين لنا :

أ - أن تعريف أرسطو للمجاز يشتمل على عبارات مفاتيح منها : "جنس " ، و "نوع " ، و " نقل " ، و " اسم " و " شيء " ، و " مماثلة" (أو " شبه " أو " مشابهة " في بعض الترجمات غير الدقيقة لأرسطو) ، و " جميع الأحوال " . وهذه المصطلحات التي وضعناها بين مزدوجين وردت في معظم ترجمات أرسطو : القديمة والحديثة ، والعربية والأجنبية .

ب - إن تعريف الجرجاني للمجاز والاستعارة يشتمل هو أيضاً على هذه الالفاظ المفاتيح ، ولنكررها للمقارنة بينها :

* جنس : (كلها جنس واحد ، الجرجاني)

* نوع : (فأفردوا حركة كل نوع منها باسم ، الجرجاني) .

* اسم : (... حركة كل نوع منها باسم ، الجرجاني) .

* نقل : (وأما النقل فأن يكون أول الوضع والتواطؤ على معنى ، الجرجاني) .

* شيء : ثم انهم إذا وجدوا في الشيء (...) شبها من حركة جنسه، الجرجاني) .

* مماثلة (وفي الترجمات : " شبه " ، أو « مشابهة» - ومماثلة من اقتراحنا): (ثم إنهم إذا وجدوا في الشيء (...) شبَها من حركة جنسه الجرجاني) .

* الأحوال : (ثم إنهم إذا وجدوا في الشيء في بعض الأحوال شبها من حركة جنسه ، الجرجاني) . ويقرر أرسطو : " وأعني بقولي : بحسب علاقة المماثلة : " جميع الأحوال التي فيها تكون نسبة الحد الثاني إلى الحد الأول كنسبة الرابع إلى الثالث " (٢١) .

فقد رأينا إذن كيف أنّ كل هذه الألفاظ المفاتيح التي أومانا إليها في الحيثية الثانية كان ورد في تعريف أرسطو للمجاز من نقل واسم وشيء وجنس ونوع ومماثلة وأحوال .

ج - بما أن كتاب الشعر لأرسطو ترجمه إلى العربية ، قبل عهد عبد القاهر الجرجاني ، أربعة مفكرين على الأقل ؛ ولما كان الجرجاني في كتاباته عبر كتاب " أسرار البلاغة " يجنح للتنظير البلاغي طورا ، واللسانياتي طورا ، والسيمائياتي طوراً آخر - ولكنْ بدرجة أقل ؛ ثم لما كان كل منظر ، في كل عهد وفي كل صقع ، يفتقر إل المبادئ المنهجية ، والثقافة المنطقية ليبني عليها ، ويستقي منها ، في تنظيراته ، ويتسلح بها في استنتاجه ؛ ثم لما كان الفكر العربي الإسلامي ، على عهد الجرجاني وقبله ، بلغ ذروة النضج ، وقمة الوعي، وحد البلوغ الذي يكاد يفضي إلي الكمال ، أو إلى شيء من هذا الكمال : فإنه يجب أن نكون سُذجاً لكي نعتقد أن الجرجاني استقى جميع الأفكار والآراء والنظرات التي وردت في " أسرار البلاغة" بعامة ، وحول الصورة البلاغية، والمجاز المرسل والتشبيه

بخاصة ، من حر قيريحته ، بحيث لم يُفدْ ممن كتبوا قبله من العرب والإغـريق فـتـيـلاً . إنّ العلم لايوُحى إلى العـالـم وحْـيـاً ، وإنما هو استنباط، ومدارسة ، وممارسة ، ومُقارءة ، ومقابسة ، وتناص وتثاقف... وإذن ، فلْنَمِلْ إلى أن الشيخ أفاد غالبا من جهود أرسطو في تحديداته للغة والبلاغة والشعر ، ولا إثم عليه في ذلك ولاحرج .

أمّا عدم الإحالة على أرسطو فلم يكن عائداً إلى سوء نية ، ولا إلى رغبة في السطو على أفكار الآخرين تعمداً ومكابرة بمقدار ما كان ضرْباً من ضروب الدأب المتبع لدى عامة العلماء الأقدمين - خلا أئمة الحديث واللغة والنحو والأخبار والتاريخ والسيرة - الذين كانوا يتساهلون في تقرير أفكارهمْ فلا يُحيلون على مصادرها ، ولايلتفتون إلى دلالة قرائنهم على مظانها . وقد عَجِبَ عبد السلام هارون في مقدمة تحقيق شرح حماسة ابي تمام للمرزوقي : من التبريزي وكيف كان يسطو جهاراً على أبي على المرزوقي دون أن يجشم نفسه عناء الإيماء إلى شرحه الذي أفاد منه كثيراً في مقدمته حيث إنه " لم يشر إلى إفادته منه ؛ مع أن الموازن بين الشرحين يدهشه التقارب الشديد بين عبارات التفسير واتجاهاته ، ثم لايرتاب في أن التبريزي كان في جمهور شرحه عالة على المرزوقي " (٢٢) .

فما القولُ والشأنُ ينصرف إلى مفكرٍ بلاغي إسلامي يفيد من مفكرٍ إغريقي قديم عن طريق الترجمة ؟

خامسا: إشكالية الصور الميتة

وتقوم الصورة في الأدب العربي على شيء من التجميد والتضييق بحيث إن النقاد العرب القدماء وضعوا معايير لذلك ؛ فمن خرج عنها خرج عن عيار الشعر (٢٣)، ومن تنكّب عنها تنكّب عن عمود الشعر (٢٤). وببعض ذلك احْتُكِرَتْ أشكال البلاغة ، وقننت أساليب الكتابة : فلا إبداع

ولا اجتهادَ ، فإذا " تشبيه الشجعاع (يجب أن يكون) بالأسد ، وتشبيه الجميل الباهر ، الحَسَنِ الرُّوَاءِ بالشمس والقمر ، وتشبيه المَهيب الماضي في الأمور بالسيف ، وتشبيه العالي الهمة بالنجم ، وتشبيه الحليم الركين بالجبل ، وتشبيه الحيي بالبِكْر ... " (٢٥) . فكأن الأمر حول هذه التشبيهات قد حُسِمَ ، فلم يبق لمتناولٍ بعض هذه المعاني ، في مثل هذه التشبيهات ، إلا تغيير النسج ، واختيار اللفظ : لتقديم صورة أدبية أساسها قديم متوارَث ، وعتيق متعارف ، وشكلها النسجي قشيب من حيث صياغةُ الألفاظ ، والتفنن في أسْلبتها ، والتبرع في تركيبها .

ومثل هذا التصور لهذه المسألة المرتبطة أساساً بالصورة الأدبية أمر يُفضي إلى الجمود ، وإلى إغلاق باب الاجتهاد ، على لغة الفقهاء ، وإلى تنضيب الخيال ليغتدِيَ جَدِيباً بعد أن كان الله جعله خصيبا .

وقد كان أبو عثمان الجاحظ لاحظ في شيء من الذكاء أن الشعراء ألفُوا تقليدَ بعضهم بعض ، وسَطْوَ بعضهم على تشبيهات بعضهم الآخر ، وخصوصاً التشبيهات الذكية المصيبة : " إذْ لايعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام ، وفي معنى غريب عجيب ، أو معنى شريف كريم، أو في معنى بديع مخترع، إلاّ وكلّ من جاء من الشعراء ؛ من بعده أو معه، إن هو لم يَعْدُ على لفظه فيسرق بعضه أويدّعيه بأسره ؛ فإنه لايدع أن يستعين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكا فيه ، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم ، وأعاريض أشعارهم ، ولايكون أحدٌ منهم أحقَ بذلك المعنى من صاحبه (...) إلاّ ما كان من عنترة في صفة الذباب ؛ فإنه وصفه فأجاد صِفته ، فتحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرض له أحد منهم " (٢٦) .

وقبل أن نناقش حكم الجاحظ حول تشبيه عنترة في وصف الذباب ، نلاحظ أن الشيخ يعالج في هذا النص ما كان عالجه ابن طباطبا ، ولكن

بكيفية مقلوبة إن شئت . فأبن طباطبا يعد التقليد في التشبيه شرا لا مناص منه ، بل يراه مثالا يحتذئ ، وأنموذجاً يُقتدى ؛ وليس لأحد من الشعراء والمتحدثين الحق في تغيير ما لايغير، وتبديل ما لا يبدّل ، والاجتهاد فيما أغلقَ من حوله بابُ الاجتهاد ؛ بينما يرى الجاحظ ذلك ضرْباً من السطو والتقليد ، ووجها من وجوه المحاكاة والمحاذاة . فأبن طبطبا يرى ذلك معياراً نقدياً صارماً من لم يتبعه من المبدعين فكأنما ارتكب محظوراً ؛ بينما يرى الجاحظ أن الناس إنما كَلفُوا بالتشبيهات الذكية المصيبة لِمَا ألْفواْ فيها من جمال وإصابة ؛ لا لأَنها حكم مقضي ، وأمر حتمي . ولاَ سواء ذلك وهذا .

والحق أنه سال كثير من الحبر حول هذه المسألة التي أثارها الجاحظ- إذا أذنّا للقلم بالانزلاق منها قليلاً إلى إطار الصورة الأدبية فوقفناها على اللفظ والمعنى - لدى القدماء والمحدثين ، والتقليديين والحداثيين ، وبين النقاد والبلاغيين ، العرب والغربيين . وقد كان الشاعر الفرنسي راسين صاح في وجهَيْ برادون وكوراس (PRADON et CORAS) ، وهما ناقدان بلاغيان : " إني لا أفكر أحسنَ من برادون وكوراس ، ولكنني أكتب أحسن منهما " (٢٧) .

فالشاعر ، حتما ، وبحكم الاختصاص ، وبقوة الوظيفة الجمالية للشعر ، يكون نسج كلامه آنق أناقةً من كلام الآخرين . وإنما ينصرف الأمر هنا إلى حسن التصوير ، وإلى البراعة في نسج الألفاظ، وإلى شحنها بالدلالات الجديدة التي لم يعهدها الناس فيها من قبل ...

وأما ما يتحدث عنه أبو عثمان من تحامي الشعراء قاطبةً بَيْتَي عنترة في وصف الذباب : فمع تسليمنا له بأن الصورة الشعرية في ذينك البيتين مصيبة جميلة ، وذكية دقيقة ، فإننا لا نسلم له بأنّ الشعراء تحامت هذا المعنى مخافةَ التورط في الرداءة ، والسقوط في الحرمان

والسخافة . فهناك معانٍ ألطف مخرجاً ، وأدق مسلكاً ، وأرق مظهراً ، وأوعر مركباً ، من هذا المعنى الذي ورد في بيتي عنترة ، ومع ذلك لم يتحامَها الشعراء : فقال الواحد منهم فيها تلو الآخر من عهد امرئ القيس إلى عهدنا هذا ... ولايعقل أن تكون صورة الذباب وحدها هي التي استأثرت بالجودة الخارقة ، والحسن البالغ ، والتوفيق العبقري ، في شعر عنترة بن شداد فتحامى القول فيها الشعراءُ خشية أن يقعوا في الإسفاف ، ومخافة أن يسقطوا في الرداءة ، فيستوجبوا الذم ، ويتأهلوا للملام ، ويتورطوا في الابتذال . والرأي لدينا أنّ هذه الصورة التي استبد عنترة بتصويرها في شعره : هي ، في حقيقتها ، صورة مستقذرة مستبشعة، ومستسمجة مستذمة ؛ فزهدت فيها الشعراء زهداً ، ورغبتْ عنها إلى سوائها من المعاني المطروحة في طرقات الدنيا ، والتي ليس لآفاقها إنتهاء .

وقد كان الشعراء مضطرين إلى التعبير عن مشاعرهم إزاء الكون والطبيعة فوصفوا ما كانوا يركَبُونه ، وما كانوا يأكلونة ويشربونه ، وما كانوا يلبسونه ، وما كانوا يَمقُونه ويَقْلُونه ، وما كان يعرض لهم في حياتهم العامة ... ولانخال أنّ الذباب كان قضية جديرةً لأنْ تحمل الشعراء العرب على الخوض فيها بعد عنترة ، أو قبله . وقد كان أولى لعنترة وهو يصف تلك الحديقة التي جادت عليهاكل عين ثرة ، وسُقِيَتْ جَوْداً غَدَقاً، وغَيْثاً طبقاً : أنْ ينصرف وهْمُه ، وهو الشاعر الفارس العاشق ، إلى وصف الفراش وهن يحُمْنَ من حول هذه النباتات الناضرة ، والزهور العابقة ؛ وإلى الطير وهنّ يزقزقن ويتراقصن ويتطايرن من كل مجثَم ؛ وإلى وصف المشاهد المُخْضوضرةِ والمناظر المُعْشوْشبةِ : لا أن يَتْرِكَ كلّ مظاهر الجمال التي كانت تَمْثُلُ في تلك الطبيعة البديعة بُعَيْدَ أن جادَها الغيْث ؛ ثم يصرف وهْمَهَ إلى أقذر الحشرات وابشع الكائنات وهيالذِّبان، فيصفها بما به يصفها ...

وهو إذْ وصفها ، فلايعني ذلك أنَّ الشعراء المعاصرين له، أو اللاحقين به، تحاموا القول في صفة الذباب لعلة جودته حقاً ؛ وإنما انصرفوا عنه ، في رأينا ، لعلة قذارته ، ولسبب بشاعته .

وأذن ، فنحن لانرى ضرورة للتعلق بالرأي الذي يوجب على المبدعين أن يشبهوا ما يلتعج في قرائحهم ،. بما كان الأقدمون من الشعراء يشبهون به مُلْتَعجَاتِهم ، ولا القيام ذلك المقام . فإنما تدبيج الكلامِ السلوكُ فيه حُرٌ كالهواء ، وطليق كالريح ، وشاسع كالفضاء ، وطليق كالشرود ، ومن المكابرة التقييد على من يحترفون الكتابة فيخضون ، في تصوير ما يصورون ، وفي تشبيه ما يشبهون : لصور قديمة ابتذلتها الأقلام ، ولاكتها الألسنة ، ومجتها أذواق أهل العصر مجّا - ورغبت عنها نوادي النقد وتياراته على أختلافها وتعدّدها في العهد الحاضر. إننا لانقبل بكلّ ما من شأنه أن يقيد ولايحرر، ويضيق ولايوسع ، ويؤوب القَهْقَرى فلا يَمْشي القُدَمِيّة . وإنما كان ابن طباطبا ونظراؤه من النقاد القدامي أمثال قدامة بن جعفر ، وابن رشيق القيرواني ، وأبي علي المرزوقي ... يتحدثون عن عصرهم الذي كانوا يعيشون ، أو عن العصور القريبة التي كانت قبلهم والبيئة هي البيئة : من اتخاذ للسيف والرمح في الدفاع عن النفس واتخاذ للناقة والبعير في التنقل والتَّظْعان .

لقد تغير اليومَ الزمن ... وتغيرت البيئة ... وتغيرت الذهنيات ... واغتدى العالم المترامي الأطراف مجرد قرية صغيرة إذا حدث في جانب منها حدث شاع بين جميع سكانها، وتأثروا به ، واهتزوا له .

وإذن فلا سبيل لأحد من النقاد القدماء علينا ، والزامنا بتشبيه الشخص الماضي في أمره ، الحازم في شأنه بالسيف ، ولاحتى يتشبيه الوجه الجميل بالشمس التي هي نار محرقة ، ولا بالقمر الذي هو كتلة بركانية ضخمة هامدة خامدة ، على الرغم من أن الغاية من التشبيه به هي

نوره ... فلكل زمان رجاله ، ولكل عهد كتّابه ، ولكل بيئة تقاليدها وثقافتها ... وإذا كنا نحن لاننادي بالقطيعة مع التراث، فإن ذلك لايعني أننا ننادي بالرجوع إلى العهود الموغلة في القدم ثم الانزواء في غَيَابَاتِها ، فنتنكّر لعهدنا ومجتمعنا بالانسلاخ منه ، والمروق عنه .

إن التشبيهات المتخَذَةَ نماذجٍ يجب أن تُنْبذَ على سَواءٍ . فإنما الصورة تقديم لفكرة مضمَّخةَ بعاطفة ، أو تسجيل لالتعاجة عائمة في إحساسة ، أو إرسال للقطة نسْجية متبجسةٍ من شعور النفس الصادق، أو قذْف لارتعاشة متوهجة ملفوفة في أردية الخيال الشرود . فكيف إذن يجوز أن نستنيم إلى تفكير غيرنا ، ونسج سَوائنا ؛ فنتخذَ منه صورةً أدبية ندّعيها لنا ، ونعزوها إلى قريحتنا التي لا تكون في هذه الحال إلاّ كليلة عليلة ، وخاسئه حسيرة ؟

إنما الأدب إبداع . أي إنشاء لعالَمٍ جديد بكل ما فيه من الأشياء، ومن فيه من الأحياء . وإذا كانت اللغة مشتركة ، لامناصَ من ذلك، بين جميع أدبائها قديما وحديثا ؛ فإنّ ذلك لايعني أن هذه اللغة - يُعْجِزُها: إذا ألفَتْ فحلا لا يُقْرَعُ أنْفُهُ يُذَلِلهُا ، وعبقريا يطوعها - أن تنسج لنا من الصور الأدبية العجيبة القشيبة ، والمتضمخة المتوردة ، ما يكون مثاراً للإدهاش ، ومدعاة للإبهار .

اللغة إبداع مستمر ، متجدد إذا ألفَتْ مبدعاً حقا يبدع بها ، فيجددها ، ويجدد العالم من خلالها . ثم ... من قال : إن الصورة الأدبية لا تبرح حبيسة الاستعارة والكناية والتشبيه ..؟ بل إننا ربما التمسنا أجمل الصور مظهراً ، وآنقها نسْجاً ، وأقشبها لغة : خارج المحسنات البلاغية التي ابتذلت عبر القرون فهَرِمَتْ واغتدت كالعقاقير التي انتهى عهد استعمالها: ربما تضر أكثر مما تنفع . وقد لاحظنا أن الصورة البديعة تحمل في نفسها صورة أخراة هي التي أطلقنا عليها " صورة الصورة ". وفيما يلي تأسيس لهذه المسألة .

قد تتأتى الصورة من أي تصوير باللغة ، وأي رسم بالألفاظ ، وأي تنميق بالأسلوب . والصورة الأدبية القائمة على المجاز - الصورة غير الميتة مثل قولهم : " رأيت الشمس " ، و " جاء الأسد " - تتخذ لها مظهرين مزدوجين من التصوير، فهناك الصورة وهي التي يمكن أن تُرْسَمَ بألفاظ عادية مثل قول من لا يكتب أدبا : " عضّت على أصابعها بأسنانها " . فالصورة المرتسمة هنا تتجسد في هذا العضّ بالأسنان على الأصابع : إما لنوبة عصبية ، وإما لوجع أو ألمٍ ، وإما لغضب أو هول ، وإما لما يماثل ذلك . ولكن هذه الصورة يغيب منها الجمال الأدبي ، فهي تفتقد الظلال الدلالية التي تقرأ من ورائها ، أو من حولها ، أي لانظفر فيها بما يمكن أن نطلق عليه " النص الغائب " . بينما الأمر يختلف اختلافا بعيدا في قول القائل :

* وعضْت على العُنّابِ بالبَرَدِ *

حيث أننا نلاحظ :

١ - أنّ الصورة ، صورة العَضِ ، وقعت بالأسنان على الأنامل . وقد كنا ألفينا هذه الصورة نفسها في ذلك النسج الخالي من هذا النقل الدلالي البديع .

٢ - أن " العُنّاب " ، هنا ، أفضى ، وذلك بفضل نقله من وضعه الدلالي الأصلي إلى وضع دلالي جديد ، إلى أن أصابع هذه السيدة الأنيقة : غضة ، بضة ، معتنى بها ، غير متورمةٍ بالامتهان ، ولا كَزةٍ بالابتذال. وهو هو الأمر الذي لم نصادفه في القول الأول .

٣ - إن هناك لوناً أحمرَ، غائباً بالفعل، حاضراً بالقوة، أو قل إن شئت: غائبا في اللفظ، حاضراً في المعنى، وهو ذاك المتمثل في " العنّاب " فرؤوس أصابع هذه الفتاة مجملة باللون الأحمر :تأنيقاً لأظافرها، وتزييناً لشكلها .

٤ - إن هذه الأصابع لما كانت محمرة الأظافر ، فقد دلّ ذلك على أنّ المرأة ليست فتية حييّة فحسب، وإنما هي مُوسِرَة غنية ، ومخدومة ثرية .

٥ - إنّ نقل معنى الأسنان من معناه المبتذل بين الناس إلى لفظ " البرَد ": استطاع أن يُبْعَد كثيرا من الصور المستبشعة مثل : افتراض أن أسنان هذه المرأة سوداء ، أو مسوسة ، أو متساقطة : فيقتضي ذلك أنها ليست جميلة ، وأن فمَها قد يكون أبخر ، وأن نفسها قد يكون أخبث، وأن النفس الطيبة لا تشتهي مثل هذا الفم ، وإن الذوق السليم لايرتاح للوجه الذي ينتظمه . ومثل كلّ هذا يفضي إلى كثير كما رأينا ،مما لا يَسُرُّ . كما أن نقل هذا المعنى ، معنى الأسنان ، أفضى إلى كثير من الصور ، المستحسنة مثل بياض أسنان هذه المرأة ، وصفاء بريقها . ويدل هذا الصفاء الصافي في لون الأسنان ، حتما ، على فتاء هذه السيدة ، وسلامة صِحّتها ، وجمال صورتها. وهذا بعض الذي نطلق عليه " صورة الصورَة " والذي أفضى، هنا، إلى كل ذلك هو معنم " البرد " الذي نقل من معناه المبتذل إلى معنى قشيب فجَّرَ كثيراً من عطاءاته الدلالية - ويدل " البرد "، هنا ، على مظهرين من التصوير، على الأقل :

أ - البياض الناصع الخالص .

ب - الشَّنَبُ الذي هو استواء أسنانها ، وحُسْن تنضدها ، والظَّلْم (بفتح الظاء وسكون اللام) الذي هو الماء المتوهَّم جريَانُه على هذه الأسنان مما ينشأ عن هذا التوهم حُدوث بريقٍ لهذه الأسنان .

ج - إننا نلاحظ أن النقل الذي حدث للفَظَيْ " العُنّاب " و " البرد " (بفتح الراء) ينشأ عنه نفع مثمر، وغناء مخصب : فالعناب مما يؤكل، وهو لذيذ طيب. والبرد علم على الغيث المدرار ، والماء المغزار، والخصب الخصيب ، والكلإ الرطيب .

ويتبين من بعض هذا التحليل العَجِلِ لهذه الكلمة أن الصورة الأدبية الأولى لاتكاد تعني شيئا ذا بال إذا قيست بالصورة الأخراة الكامنة في معاني الألفاظ المنقولة ، والكلمات المستعارة . وإذاً، فذلك هو الذي حملنا على أن نطلق على ما كنا بصدده : " صورة الصورة " .

وعلى أن هناك ضرْباً من الصورة الأدبية لا يحتاج لا إلى مجاز مرسل، ولا إلى كناية ، ولا إلى استعارة ولا إلى تشبيه لكي يرتسم في الذهن، ويعْلَقَ بالذوق ، ويتّلج في القلب فيفعمه جمالا، ويجتاح النفس فيملؤها أريحية وارتياحا. وفيما يلي تأسيس لما نتصور حَوَال هذه المسألة .

سادساً : الصورة الغانية

لقد فكرنا كثيراً في إيجاد مصطلح لائق نصف به هذا الضرب من الصورة الأدبية ، كما هو ماثل في ذهننا ، فتبادر إلى وَهْمنا ، أول وهلة ، أن يكون مثلا : " الصورة المكتفيَة بذاتها " بيد أننا لاحظنا أن هذا المصطلح يحتاج إلى دقة أولاً ، وإلى اختصار آخراً .. وفكرنا ، فبدا لنا أن نقترح لما نتصور مصطلح " الصورة الغانية " (مثل المرأة الغانية التي تستغني عن التزين مجتزئة بما وُهِبَتْ من جمال ، وبما حُبِيَتْ به من حسن. فكذلك هذا الضرب من الصورة يستغنى عن التزين والتحسن بالأدوات البلاغية المستجلبة له ، والمقحمة فيه).

فذلك ، إذاً ، ذلك .

ونلاحظ الصورة المجازية والتشبيهية بعامة تنهض على طرفين اثنين: أولهما يوضح آخرهما بالقياس إلى الاستعارة (" رأيت الهزبر يجندل الأبطال ": فالهزبرُ هنا، منقول عن أصله إلى استعمال آخر، والاستعمال الاخر فيه ادّعاء ومبالغة . وهما الصفتان اللتان جعلتانا نلحق

الحاضر بالغائب الدالّ على هذا الحاضر . هذا، وقد اضطررنا إلى التعامل هنا مع استعارة " ميتة " لغاية إجرائية بحيث يَيْسُرُ التبليغ مما ييسّر التلقي).

على حين أنها تنهض على طرفين اثنين : آخرهما يوضح أولَهما بالقياس إلى التشبيه (مثل قول قائل : " كنت سعيدا كالصبي ". فهنا حالان متشابهتان متقاربتان : سعادة شخص حاضر ، وهو السعيد ، وسعادة شخص غائب ، نكرة - مفترضة فيه هذه السعادة الجميلة - يدل على جنس الصبيان - السعداء - في كل زمان ومكان. والذي وضح الحال الأولى وبينها، وفصل شأنها، إنما هو هذه الحال المرتبطة بالطرف الآخر الذي هو الصبي ....) .

ولا يبتعد المجاز العقلي والكناية عن الاستعارة حيث لايكون مجاز عقلي إلا بنقل الألفاظ من دلالتها الأولى التي وضعت لها، على حين أن الكناية لاتتم إلا باصطناع ألفاظ يُحيل معناها القريب على معناها البعيد، وهو المعنى المراد ، والغرض المُلتاصُ ؛ كما يتبين ذلك من قول امرئ القيس :

* نَؤوم الضحى / لم تنتطق عن تفضل

على حين أن الصورة الغانية لاتنهض على طرفين اثنين : أحدهما حاضر وآخرهما غائب، أو أحدهما غامض ، والآخر أغمض ، أو أحدهما واضح والأخر أوضح ، أو أحدهما قريب ولكن لاقصد منه، وأحدهما الآخر بعيد وهو المقصود ؛ وإنما تنهض على أسس ذاتها، عبر ذاتها : وسواء علينا أتعدَّدتْ في تركيبتها، أم تفرّدت. إنها نسيجة من الكلام تعرض في صفحة الخطاب الأدبي فتشحنه بقوة جمالية إضافية تجعل الكلام أشد تصويراً في التصور، وأروع جمالا في التذوق، وأدق دلالة لدى التمثل، دون الاستظهار، أثناء ذلك ، بالمحسنات البلاغية التقليدية .

فالصورة الأدبية الغانية ، أو المجتزئة بذاتها ، كما نرى ، أقوى وأقنى ، وأنمى وأزكى . ذلك بأنّ الاعتمال الجمالي يعتمل بنفسه، عبر نفسه ، بدون طرف خارجي يقتحمه لإثبات ذاته ، أو لتوكيد صفته ، أو لتحسين مظهره . فقول امرئ القيس :

هصرْتُ بفودَيْ رأسِها فتمايلَتْ ... عليّ هضيمَ الكشحِ ريّا المُخَلْخَلِ

يحتوي طائفة من مظاهر التصوير العجيبة قد تتمثل خصوصاً في :

- اهتصار الفودين ،
- تمايل الجسد الغضّ كما تتمايل النخلة العَيْدَانَةُ ،
- الكشح الهضيم ،
- المخلخل المليء .

ولعلّ هذه العناصر الأربعة ، أوالصور الجزئية ، أن تفضي إلى مثول الصور التالية :

١ - وقوع حركة فوقية مزدوجة عن تجاذُب جسدين اثنين : أحدهما قوي جاذب ، وأحدهما الآخر رَهْوٌ منجذب .

٢ - حدوث حركة عامة تشترك فيها أعضاء الجسدين ، من فوق إلى تحت، ومن تحت إلى فوق . مع ما يحدث أثناء ذلك من انفعال واعتمال .

٣ - بيان لقابلية الحركة العامة وحدوثها عبر الجسد المصهور (الكشح الهضيم يفضي إلى خفة الجسد من وسطه مما ييسر التمايل ، والترَهْيُؤ والتهالُك) .

٤ - امتلاء الساقين يمنح حركة الجسد من نحو الأعلى ثقلا حتى لايفقد توازُنَه، من حيث يكون هذا الامتلاء ، في الوقت ذاته، أمارة على نعومة ملمس هذا الجسد ، وغضاضة بشرته .

٥ - يعني كل ذلك أو صورة هذا الجسد تكاد تكون كاملة : من الأعلى إلى الأسفل ، ومن الأسفل إلى الأعلى ، ومن الأعلى إلى الأوسط، فلا شيء فيه معيب : فأيْمَا الشَّعر فطويل ، وأيْما الكشحُ فنحيل، وأيْمَا المخلخلُ فَريَانُ ، وأيما الكفَل فمَلآن ، وهي صفة يدلّ عليها قوله: " ريا المخلخل " ؛ إذْ لا يُعْقلُ أن تكون ساقا هذه السيدة مملؤتيْن ، وتكون في الوقت ذاته رسْحاءَ مسْحاءَ . ولم يكن لِيُذكر الخلخالُ لولا المُخَلْخَلُ . فهذا الوجه من الصورة إنما ينصرف إلى الساق لا إلى خلخاله.

ولعل من الأمثل أن نعرض لصورة تشبيهية ؛ أي لصورة غَيْرِ غانِيَةٍ، لكي تزداد الموازنةُ بين الصورتين وضوحاً ؟ ذلك بأن الصورة التشبيهية أو الاستعارية تفتقر إلى طرف آخر يزينها أو يكملها ، كما نلاحظ ذلك في قوله :

كأني غداة البينِ يوم تحمّلوا لدى سَمُراتِ الحي ناقِفُ حنظلِ

حيث إنَّ هذه الصورة التشبيهية متوقفة على سَوائها ؛ فكينونةُ الشخصية الشعرية مرتبطةٌ، هنا حتما، بكينونة شيء آخر هو ناقِفُ الخُطْبَانِ . ونحن هنا لا نريد أن ننزلق إلى البحث في المسألة الجمالية لهذه الصورة التشبيهية ...؛ وإنما نحن نريد إلى تأسيس شيء ينهض على منح الشأن الجمالي للصورة الأدبية غير المجازية ولا التشبيهية ؛ كما كنا مثلنا بالصورة الأدبية الغانية التي كانت صادفتنا في البيت الذي قُبَيْلَ هذا .

وعلى أننا لانريد أن نبخس هذه الصورة التشبيهية حقها من الجمال الأدبي ؛ إذْ لو جئنا نحلل شيئا منها لألفيناها مُزْدَخرةً بروعة التصوير؛ بحيث تتزاحم أجزاءُ هذه الصورة فتتشظى شَعاعاً ؛ فإذا بعضُها ينصرف إلى الحيِّز :

لدى سمرات الحي :

حيث إنّ هذه السمرات لم تُذكَرْ إلا لأنها نابتةٌ في حيز ، ضاربة بأواخِيها في الأرض ، باسقة بأغصانها في الهواء ؛ فكأن هذه السمرات ينطبق عليها قول أرسطو من أنّ كلّ مكان له فوق ، وله تحت [٢٨]. فكأنها المكان الكامل إذ يُلْغى تحتها أواخي ، ويَوفر فوقها فضاء . ولكننا نضيف نحن إلى الفوق والتحت : الحول (بمفهوم الظرْف لا بمفهوم الاسم) حيث إن لهذه السمرات أحوالاً - إذا صحّ جمع الظرف الذي نريد تحميله شططاً - تَحْدَودقُ بها ، وتشتمل عليها . وإلاّ فكيف للمكان فوقٌ وتحت ، ولايكون له حول ينتظمه ؛ لاسيما وأنّ أرسطو ربط المكان ، أصلا، بما ، أو بمن ، في المكان ؟ ويؤكد هذا الحول هنا قولُه : لدى .

ثم إذا بعضُها ينصرف إلى الزمان والمتمثل في قوله:

- غداة البين ،

- يوم تحمّلوا .

كما أن بعضها الآخر ينصرف إلى الحال والشأن :

- كأني (...) ناقف حنظل .

ومع كل ذلك فإننا لانريد أن يظل الناس متعلقين بربط الصورة الأدبية بالمحسنات البلاغية لايحيدون عنها ، ولا ينُوصونَ منها .

ولو جئنا نتقصى الصور الأدبية التي نُسجَت بمعزل عن هذه المحسنا البلاغية لرأينا أن تلك لاتقل عن هذه وروداً من وجهة ، ولاجمالاً أدبياً من وجهة أخراة . فالشاعر حين يقول :

ففاضت دموعُ العين مني صبابةً على النحر : حتى بلَّ دمعِيَ مِحْملي

إنما يصور ، وبمعزل عن قيود المحسّنات البلاغية ، كما يصور أي عاطفة مماثلة ، أو فكرة مشابهة ، داخل إطار هذه المحسّنات ، أو أمثل منها مَثَالَة . أرأيْتَ أن الصورة تنهض في هذه الوحدة الشعرية على

أساس من فيضان الدموع ، وانهمال الشؤون ، وعلى التنصيص على جارحة العين لكرمَها وعـزها بالقياس إلى سائر جوارح الجسد الأخراة . فذِكْرُ الدموع منعزلاً عن العين الدامعة ، هو سَوَاوؤُهُ بذِكْرِها مرتبطة بها ، منهملةً منها . ولا تبرح العين تدمع ، والطرف يبكي ، إلى أن بلّل هذا الدمع صورة الوجه ، وفاض على صفحة النحر .

ولكنْ لتغازر هذا الدمع وإلحاحه في الانهمال : جاوز تبلبل النحر إى تبليل محمل السيف . وإن الدمع الذي له المقدرة على تبليل النحر لَمَجْدورٌ أن يكون قادراً على تبليل جسد الشخصية الشعرية كلّه .

فهذه الصورة ، كما نرى ، تنهض على حدوث أثر ناشئ عن سائل منحدر باستمرار وغزارة من الأعلى نحو الأسفل ليجلل صفحة الجسد كلّها فيصيبها الابتلال ، ويعروها الارتشاح .

ولم تك هذه الصورة الأدبية - الغانية - الآثمرة لفاعلية منطلقة من أعماق الذات ، وصميم الوجدان ؛ إذْ لم يكن انهمال الدموع إلا علةً للصبابة التي ضرَبتْ قلب الشخصية الشعرية فأفقدتها توازنها ، واستلبت منها أيْدَها المعنوي فإذا هي تقع تحت وطأة الانهيار ، فتستسلم لتَذْراف الدموع الغزار .

وعلى أنّ هذه الصورة الغانية التي تنهض ، هنا ، على شقين اثنين: شق حسي أو خارجي ، وشق تجريديّ أو داخلي ، لم تكن لترضى بأن تتشكل فلا تشمل بيئتها وحيزها . ذلك بأنّ معنم " محملي " ينهض ، هنا ، بوظيفة إضافية من حيث دلالته على :

١ - أن الشخصية الشعرية ، هنا ، ذكَر لا أنثى ؛ وذلك على أساس أنّ المتعارف عليه أن يحمل السيفَ في الغالب الرجل لا المرأة ، والفارس الشجاع ، لا الرِّعديد الجبان . وهذه وظيفة وَصْفية .

٢ - أن صورة هذا اللفظ توحي بدلالة أخراة هي زمانية ، إذ التمنطق بحِمالة السيف يجب أن يُحيل على الزمن الذي كان الإنسان فيه

يدافع عن نفسه ، أو يهاجم سَواءه عدواناً وبغياً ، بالسيف ، لابغير السيف . فكأن الوظيفة هنا حضارية في مظهر، ووجودية في مظهر آخر.

أن هذه الصورة الأدبية ، كما نرى، مركبة لا بسيطة ؛ لأنها تنهض على اعتبار ما في السطح ووصفه، وعلى مافي العمق وانعكاسه على ما حَوَالَه ، وعلى الضَّرَبَان بأواخِيها في صدور الأزمان : فهي زمانية حيزية، خارجية داخلية ، ووصفية تجريدية .

وربما سيزعم زاعم أن " فاضت " في هذا البيت واردةٌ بمعنى النقل ، وذلك على أساس أنه يقال : " فاض الإناء" . ونجيب هذا : إن كل حيز مقعَّر يمتلىء بجسم خارجي عنه مثل فيضان الماء من الإناء إذا امتلأ وطفح ، أو بجسم من جنس طبيعته مثل فيضان الدمع من العين : فهو وارد على الحقيقة لا على المجاز ، لأنه لايشتمل هنا لا على نَقْل ، ولا على توسع . وإنما يكون نقلا لو قال قائل مثلا : " فاضت قريحته شعرا "، أو " فاضت نفسه " حين تنتهي منه نبضات الحياة . أمّا أن يتحدث عن جوهر سائل يملأ حيزاً مقعرا (العين) حتى يفيض ويطفح (امتلاؤها بالدموع) فإنه ليس كَمِثْلِهِ حقيقة .

فالصور الأدبية الغانية التي تجسدت في بيت امرئ القيس الأخير لم يُعجزها إذن أن تكون صورة أدبية كاملة ، مثلها مثل أي صورة أخراةٍ تتخذ لها من المحسنات البلاغية عماداً، ومن المُؤنِقات التشبيهية سِناداً.

ولعلنا أن لانكون مزعجين للقارئ إذا أضفنا نموذجاً آخر للصورة الغانية طمعا منا في أن يتأسس ما نودّ تأسيسه في الذهن . ونقترح أن يكون ذلك حول قول امرئ القيس، وتارة أخراة ، في صفة صَهْوَةِ الفرَس، وسرعة إحضارها، وفرْطِ عَدْوِها:

يُزِلُّ الغلامَ الخِفَّ عن صَهَواتِهِ   ويُلْوِي بأثواب العَنيفِ المُتَقَلِّ

فهذا الجواد لكرمه ، وفراهته ، وشدة عدْوه ، وفرْط ركْضه ؛ إذا

امتطاه الفتى الخفُّ لايلبث أن يسقط مِنْ على صَهَوَاتِهِ ؛ بل يوشك هذا الحصان أن يَرْمي بكلّ من لا علم له بالفروسية أرْضاً .

وتنهص الصورة في هذه الوحدة الشعرية على وجود شيء (هو صهوة الفرس) يبدو لأول وهلة عادياً ؛ ولكنه لا يلبث أن يستحيل إلى آلة للإزلال ، وأداة للإسقاط : فإذا كل من ركب وامتطى ، زلّ وارتمى . والحق أنَّ هذه الصورة الغانية تأتلف من زوجين اثنين : زوجٍ يتمثّل في الصدر ، والزوج الآخر يتمثل في العجز ؛ بيد أن كلا منهما يعضد الآخر . فأمر هذه الصورة ، الغنية ، ينهض على حالة الإزلال والإسقاط من عل نحو الأسفل ، فهي صورة متّسمة بشدة العنف ، ومتصفة بالبطش والحركية ؛ فهي تقوم إذن على حتمية تحول الصورة الأصلية العليا إلى نحو صورة جديدة هي السفلى . والصورة الأصلية العليا هي الموصوفة ، أمّا الصورة الدنيا فمسكوت عنها ، فهي غائبة حاضرة ، وحاضرة غائبة . ذلك بأنّ تجلي حضور الأولى (الحاضرة) يثبت حضورا الأخراة (الغائبة). ولعلّ هذا ما يُفضي إلى إمكان إطلاق " النص الغائب " على هذا الوضع.

ويدل على عنف هذه الصورة الغانية أصورته ستنتج من نسج هذا البيت ، منها :

١ - إن تخصيص الغلام بالذِكْر ، دون الكهل ، أو الشيخ (والغلام يمثل عنفوان القوة ومنتهى توهجها ، وغاية كمالها) إثبات لعنفوان قوة أخراة هي القوة الجسدية الهائلة التي تتفاعل في هيكل هذا الجَوَاد الكريم فتدفعه فيندفع ، وَتَرْكُضُه فيرْتَكِض .

٢- إن تخصيص الكلام بالإزلال (يُزِلّ) ، والإلواء (ويُلْوي : أي يرمي ويلقي) هو وجه آخر من وجوه هذه القوة الخارقة ، في هذه الصورة الأدبية المتسمة بالاعتنافِ في شدته ، والمتصفة بالأيد في قُنته .

٣ - إن الصراع يقع بين الإنسان والحيوان ، في هذه الصورة ؛ بل بين

العقل واللاعقل ؛ بل بين الممكن واللاممكن . فالغلام قوي ، ولكنّ هذا الحصان أقوى منه ، فلا حيلة له فيه . والرجل قوي ، ولكن هذا الفرس مغوار ، فلا تدبير له فيه ، ولاسلطان له عليه .

٤ - ونلاحظ أن قوة هيكل الحيوان ، تنتصر على قوة عقل الإنسان، على الرغم من أن الإنسان يتسلح ، في الحقيقة ، بقوتين اثنتين ، لا بقوة واحدة : إذْ ليس لهذا الحصان إلا شدة عدْوِه ، وسرعةُ ركْضِه؛ من حيث إن الإنسان هنا مظنون بالقوة الجسدية التي يشترك فيها ، من بعض الوجوه ، مع القوة الجسدية للحصان (الغلام الخِفّ) ، وهذه واحدة. كما نلفيه مظنوناً بالقوة المعنوية التي تتمحض له وحده، وهي التي تتمثل في العقل الذي وُهبه الإنسان ، وهذه أخراة . ولكن دون غناء . فلم يُجْدِ العقلُ هنا فتيلاً . ولم ينفع التدبير مع هذه القوة العاتية ، والحركة الطافحة ، والعنفوان الهائل [٢٩] .

وكذلك رأينا الصورة الغانية لاتقل شأناً عن أي صورة أخراة مطعمة بالمحسنات البلاغية التقليدية ، أو مُغرقةٍ في إجراءاتها - ولاجمالاً ، ولاقدرةً على التصوير البديع .

إنّ الصورة في تمثلنا لقطة عارضة تتكشل في الذهن من خلال التخيل الناشئ عن القراءة أو التلقي . فهي تصوّرة خاطفة ، تشبه الارتعاشة الناشئة عن لذة جسدية ، تعرض داخل الرسالة الأدبية قراءةً أو تلقياً .

وليست الصورة الأدبية استعارة أو تشبيهاً أو كناية أو مجازاً عقلياً، أو مجازا مرسلا فحسب ؛ فما ينشأ عن هذه المفاهيم هُنَّ مجرَّد صورٍ بلاغية ما أكثر ما تكون مبتذلة ؛ بل رُبتما تكون الصورة الحقيقية،أو الصورة الأجمل والأبدع ، هي تلك التي تمرق عن إطار المحسّنات البلاغية وتستقل بنفسها، وتستغنى بقدرتها التعبيرية ، فتتشكل داخل عالمها الأدبي البديع الأنيق القشيب .

إحالات وتعليقات

١ - ابن منظور ، لسان العرب ، صور.

٢ - ومما يذكر من الكتابات الجيدة حول هذا الموضوع ، ذلك الجهد المرموق الذي بذله الدكتور جابر عصفور في كتابه : " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب " ، دار التنوير ، بيروت، ط٢ ، ١٩٨٣؛ وما كتبه الدكتور على البطل أيضاً تحت عنوان : " الصورة في الشعرالعربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٣، ١٩٨٣ .

٣ - جابر عصفور ، م . م س ، ص . ٢٥٥ وما بعدها .

٤ - الجاحظ ، الحيوان ، ٣/١٣٢ . هذا ، وقد وقع تحريف مطبعي في لفظ " النسج" في استشهاد جابر عصفور فكُتِب على أنه " النسج " . مع أن إحالته كانت على الطبعة التي حققها عبد السلام هارون ، وهي التي اعتمدنا عليها نحن أيضاً . ومما يذكر ، أننا كنّا حلّلنا مقولة الجاحظ ، هذه ، في كتابنا " بنية الخطاب الشعري " في الفصل الذي وقفناه على الحديث عن الصورة الأدبية ، انظر إذن هذا المرجع ، ص . ٧٠-١١٢، نشر دارالحداثة ، بيروت ، ١٩٨٦.

٥ - مصطفى ناصف ، نظرية المعنى في النقد العربي ، ص . ٣٩، عن جابر عصفور ، م.م. س. ، ص . ٢٥٧.

6 - J . Claude Margolin, in Encyclopaedia Universlis, t.13 , P. 109 - 110

ذلك ، ومن غريب المصادفات أننا ألفينا عبد الملك بن محمد الثعالبي (ت . ٤٢٩هـ) يورد ، في معرض حديثه عن الاستعارة وشرحها ، لفظ " الرأس " ، كما ألفيناه لدى الناقد الفرنسي مارجولين ، فيقول

(أي الثعالي) : " كقولهم في استعارة الأعضاء لما ليس من الحيوان : رأس الأمر ، رأس المال " ، (فقه اللغة ، ص . ٥٨٥).

7 - Dictionnaire ROBERT, image , imagination.

٨ - نوميء ببعض ذلك إلى الحصار الوحشي الذي من أسائه " الفنّان "

9 - J . C . Margolin , Métaphore , in ID.

10 - Aristote , la Poétique , in P . Ricoer , E. universalis , Métaphore .

11- ID .

12- J . C . Margolin , op . cit .

١٣- جابر عصفور ، م . م . س . ص . ٧ .

١٤ - ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص . ٢٥ - ٤٣.

١٥ - الجاحظ ، م . م . س ، ١ / ٢١١ - ٢١٢.

١٦ - يراجع مثلا عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، صفحات : ١٤ ، ١٥ ، ١٩ ، ٧٥ ، ٨٩.

١٧ - م . س . ، ص . ٥١.

١٨ - أرسطو ، فن الشعر ، تعريب ابن سينا ، في : عبد الرحمن بدوي (ترجمة فنّ الشعر لأرسطو) ، ص . ١٩٢ . وانظر أيضاً الجرجاني ، م . م. س. ، ص . ٦٤.

١٩ - م . س .

٢٠ - أن الذي يقارن بين ما كتبه الجرجاني في " أسرار البلاغة " ، ص . ٧٢ قد يقتنع بوجود تقارب كبير بين ما كتب الجرجاني في تعريفه للمجاز ، وما كان شرح به أرسطو مسألة الجنس بالنسبة للنوع ، بالإضافة إلى تعريفه الشهير للمجاز .

٢١ - أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ص . ٥٩.

٢٢- أبو علي المرزوقي ، شرح ديوان حماسة أبي تمام ، مقدمة عبد السلام هارون، ص ١٦ .

٢٣ - ابن طباطبا ، م. م . س .، ص ١٧ وما بعدها .

ذلك ، وأنّ تشبيه المرأة بالشمس ناشيء عن تمثل لا يخلو من بعض السذاجة وقصور الخيال لمظاهر الطبيعة ومرئياتها . وعلى أن أبا عثمان الجاحظ كان نَبِهَ لهذا منذ القِدَمِ ، (ينظر الحيوان ، ١/٢١١) .

ومهما يكن من شأن ، فإنه يمكن أن يُشَبه الجميل بأي مظهر آخر جميل مثله ، أو أجمل منه جمالاً ، إلا أن تكون الشمس . وقد سعت عبارة من امرأة زنجية تمثَّل في شريط سينمائي فرنسي ، تقول : " أن فتياتنا جميلات كالليل " . فانظر إلى هذا التشبيه الجديد الذي يتمثل جمال المرأة ليلاً بهيما ، فكأنه ثورة معلنة على التصور الشائع بين الناس من تشبيه الجميل بالشمس والقمر ؛ فإذا هذا الليل بما فيه من ظلمات وأهوال في تمثل أخيلة الشعراء العرب القدماء (امريء القيس ، النابغة الذبياني ...) يستحيل إلى مظهر مُزدخر بالشعرية والأحلام ، ويغتدى مظنة للدعة والجمال والسكون والأمن واللذاذة والمتاع . ولما كان الليل بعض ذلك أو كله ، في تمثل هذا القائل الغربي ، فقد عمد إلى تشبيه جمال النساء به .

إن التشبيهات التي جاء عليها ابن طباطبا كانت تمثل الجمال ، أو شيئاً منه ، على عهد أصحابها من الأوائل الذين كانوا يصطنعونها ، ولم يطالب أي منهم اللاحقين من

الأحفاد أن يقصوا آثارهم فيها ؛ وإنما النقاد القدامى هم الذين توهموا أنها قوالبُ لاينبغي الحَيدانُ عنها فتيلا ؛ فطالبوا الناس بأن يجروا على ما كان عليه أولئك، ولا يحاولوا الاجتهاد ، ولا يتطلعوا إلى التجديد . وقد أنذروهم ، والشأن منصرف خصوصا إلى الشيخ ابن طباطبا ، إن هم جاءوا ذلك ليَكونُنَّ من المُليمين .

إن تشبيه الجميلات الفاتنات بالليل ليس عميقاً قشيباً فحسب ، وإنما استطاع أن يقلب موازين الذوق العام المتعارفة ، والتقاليد المتآلفة بين النقاد البلاغيين العرب والغربيين جميعاً ؛ والتي كانت تقرر وجوب تشبيه المجرد بالمحسوس ، أو المحسوس بالمحسوس ، فإذا التشبيه هنا ينهض على تشبيه المحسوس بالمجرد ، والكائن الحي العاقل بمظهر زمني محض .

٢٤ - المرزوقي ، م . م . س . (المقدمة) .

٢٥ - ابن طباطبا ، م . م . س .

٢٦ - الجاحظ ، م . م. س . ، ٣١١ - ٣١٢ .

27 - Gérard Genette. Figures , t . I , p . 207.

٢٨ - أرسطو ، الطبيعة ، ترجمة إسحاق بن حنين ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، ص ٣٠٢، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

٢٩ - لقد وَهِمَ الزوزني فذهب في شرح لفظة " العنيف " في بيت امريء القيس إلى المعنى الشائع بين عامة الناس وهو ما يكون ضد الرفيق واللطيف (شرح المعلقات السبع ، ص. ٣٢) بينما يراد بـ " العنيف " هنا إى " الذي لا يُحسِن الركوب ، وليس له رِفْقٌ بركوب الخيل . وقيل الذي لا عهد له بركوب الخيل " . هذا ، ويجمع العنيف بهذا المعنى على عُنُف ، وأنشد :

لم يركَبُوا الخيل ألاّ بعدما هَرِمُوا ... فهم ثِقالٌ على أكتافها عُنُفُ

وانظر أيضاً أبا الخطاب القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، ص . ٤٤ ، دار المسيرة ، بيروت ، ١٩٧٨ .

القياس الشعري مقال في فهم فن الشعر المنطقي عند العرب*

تأليف: كريكور شويلر** - جامعة بازل

ترجمة: محمد فؤاد نعناع

* عنوان المقال الأصلي بالألمانية: **Der poetische Syllogismus. Ein Beitrag Zam Verrstaendnis der "ligischen" poetik der Araber.** وهو منشور في مجلة **ZDMG**، مج ١٣٣، جزء ١، فيسبادن ١٩٨٣.

** أتوجّه بشكري القلبي للسيد الأستاذ **H. Haetje**هـ. كيتي من جامعة ساربروكن. فقدعرّفني بالمنطق الأرسطي، وشجعني لدى كتابة هذا المقال، ووقف بجانبي في مرحلة كلها قولاً وفعلاً.

يحتل مذهب القياس الشعري مكانة مركزية في فن الشعر العربي الأرسطي أو المنطقي، لذا كان متوقعاً من الباحثين المتخصصين الكثر الذين اشتغلوا في هذا المجال في السنوات الأخيرة أن يواجهوا بالدراسة مفهوم القياس الشعري، وأن يعالجوه.

إنّ أصل المفهوم ومذهب القياس الشعري المرتبط بهذا معروف منذ عهد بعيد[١]، وغالباً ما شُرح طبقاً لذلك في الأدب شرحاً صحيحاً، والشيء نفسه ينطبق على بعض النظريات والشروح التي ارتبطت بهذا المذهب، أو فُهمت على أنها أجزاء منه[٢]. وبالمقابل فإنّ المفهوم نفسه حتى الآن، إمّا أن يكون قد فُهم فهماً سيئاً[٣] أو نُظر إليه نظرة غير واضحة أو شُرح شرحاً ناقصاً[٤]. وهذا يعود بصورة رئيسة إلى أنّ التعريفات التي يقدمها الفلاسفة العرب ومؤلفو الموسوعات حول القياس الشعري تتوقف غالباً على أوصاف طريقة تأثيره وهدفه[٥]. إنّ البناء التام للقياس لم يُعرض عادة ولم يُشرح. وإذا ما جُلبت أمثلة ـ وهذا الحال بالمناسبة نادر ـ فإنّ القياس يُقدّم[٦] غالباً في شكل مختصر يمكن أن يقود إلى سوء الفهم حول جوهره، وقد قاد أيضاً.

ولحسن الحظ مايزال يوجد حتى الآن عرض واضح ومزوّد بالأمثلة على الأقل، وهو ما يمكن أن يكون قياساً شعرياً. ونحن ندين بالفضل لهذا العرض إلى ابن سينا (ت ١٠٣٧)، ولم يذكره في مكان يتوقعه المرء، أي في شرحه لنظرية الشعر (الذي يكوّن القسم التاسع من جزء المنطق لموسوعته الفلسفية الكبيرة الشفاء) أو في مختصراته المختلفة

لنظرية الشعر، وإنما في كتابه القياس[٧] (القسم الرابع من المنطق)، حيث عالج مادة القسم الأول من منطق أرسطو.

وترتكز المقاطع الآتية على هذا الشرح:

١ ـ ما هو القياس الشعري؟

١ ـ مثال ابن سينا: الشكل الصريح للقياس الشعري. ينص المثال الذي يضربه ابن سينا للقياس الشعري كالتالي: "فلان قمر"، (لأنه جميل الوجه). هذا القول الذي قلّما يظن به غير المتمرّن في المنطق الأرسطي يرجعه ابن سينا حالاً إلى قاعدة قياسية، فهو يقول ملاحظاً: إذا ما قال المرء هذا فإنه يستنتج الآتي:

(جملة ثانوية)	فلان جميل الوجه
(جملة أساسية)	كل جميل وجه قمر
(استنتاج)	فلان قمر[٨]

ونسمي الشكل المختصر للقياس المذكور أولاً فيما يأتي بالضمني، والشكل الكامل بالصريح.

ونبدأ بتحليل للشكل الصريح:

ويلاحظ سلفاً أنَ تبادل مقدمات القياس (الجملة الثانوية قبل الجملة الأساسية) لدى المنطقيين العرب هو القاعدة[٩]، وبالتالي لا شغل له بحالة خاصة من القياس المثير لاهتمامنا.

ويسمي المرء المفهوم الأوسط ("جميل الوجه") بـ M، والمسند إليه في الاستنتاج ("فلان") بـ S، وخبر الاستنتاج ("قمر") بـ P، وبهذا يستطيع المرء أن يثبت الآتي: ترد M مرة بوصفها المسند إليه للجملة الأساسية المؤخرة، ومرة بوصفها خبراً للجملة الثانوية المقدمة. وبالتالي تصبح لدينا نتيجة الشكل الأول. لأن أجزاء هذا القياس كلها إيجابية ولها طبيعة عامة (أو خاصة)، إذاً هي حسب الرمزية المعروفة للمتكلمين الأوروبيين أحكام ـ أ، فانها تسفر عن النتيجة التالية:

$$\frac{\begin{array}{ccc} S & a & M \\ M & a & P \end{array}}{\begin{array}{ccc} S & a & P \end{array}}$$

ويصف المرء هذه النتيجة مستعينا باسم متعارف عليه عند المتكلمين الأوروبيين بـ طريقة باربارا. إن أكثرية القياسات الشعرية تتبع هذه الطريقة.[١٠]

ويبدو من النظرة الأولى أن الأمر يتعلق لدى قياسنا بنتيجة قاطعة مألوفة مع مقدمتي قياس مؤكدتين هما (S هو M و M هو P) واستنتاج مؤكد هو (S هو P). ولكن إذا تمعّن المرء في المقدمات القياسية فإنه يبدو أنَ الجملة الثانوية تعرض قسما معرَفا في المعنى الحقيقي فقط. وبالمقابل فإنَ الجملة الأساسية لها شكل مثل هذا، غير أنَ التطابق هنا مع شبه مجرد ملطف أو مخفف. وهنا يتوفر حكم من نوع خاص[١١] فـ (جميل الوجه ليس قمراً، وإنما يشبه القمر). ولتوضيح ذلك أكثر يمكننا في الألمانية كما في العربية - أن نضيف بين المسند إليه والمسند أداة التشبيه (ك)، إذا بدلا من "كل جميل وجه قمر" نقول: "كل جميل وجه كالقمر". ونستطيع أن نعبر عن النتيجة المذكورة سابقاً بالآتي أيضاً:

فلان جميل الوجه
كل جميل وجه كالقمر
____
فلان كالقمر

فالأسلوبان بلا الكاف ومعها يردان في التعبير. (وبينما تميَز البلاغة الأوروبية بين الأول بأنه "استعاري وبين الثاني بأنه "مقارن"، فإن الأسلوبين يتضمنان تشبيها حسب مصطلحات منظري الشعر[١٢] وعلماء المنطق[١٣] العرب، فالأسلوب الأول تشبيه حذفت أداته).

وتسمى مقدمات القياس التي أشارت إلى خاصية مميزة فيما سبق (شعرية)[١٤] أو (مخيَلة)[١٥]، فالمسند إليه M يقف تجاه المسند P مثلما

تقف الصورة الأصلية تجاه الصورة طبق الأصل. (لذا سنتحدث فيما يأتي عن التشبيه التمثيلي أيضاً)[16].

وتظهر الخاصيّة المميَزة سابقاً الاستنتاج لقياسنا أيضاً، فهو إذن حكم شعري (تشبيه تمثيلي) إذن فالمسند إليه S يقف تجاه المسند P كمثل صورة أصلية تجاه صورتها طبق الأصل.

٢ ـ القياس الشعري ومقدماته:

يفرق الفارابي (ت ٩٥٠) في موضع من كتابه الشعر[17] بين نوعين من التشبيه التمثيلي: ويقصد بالأول مقدمات القياس الشعري، وهو الذي يستدعي الشيء نفسه (بوصفه صورة قائمة) في التصور، والذي ـ كما يقول متابعاً ـ يطابق الحدّ على جانب العلم الموفور[18] ويقصد بالثاني القياس الشعري (القصير) أو الاستنتاج[19]، وهو الذي يستدعي وجود الشيء (بوصفه صورة قائمة) في شيء آخر في التصور والذي يطابق البرهان على جانب العلم الموفور:

	القياس الشعري	البرهان
الشكل الصريح	فلان جميل الوجه	فلان إغريقي
	كل جميل وجه قمر	كل إغريقي
	(مقدمات قياس شعرية)	("الحد")
الشكل الضمني	فلان قمر	فلان إنسان
	فلان قمر	فلان إنسان
	لأنه جميل الوجه[20]	لأنه إغريقي

ولأنَّ خاصيَة القياسات من حيث المادة والمضمون تقع في مقدماتها (انظر فيما بعد ص ٥٣) فالحديث عنها في فن الشعر المنطقي يدور في مقدمات القياس الشعرية[21] أكثر مما يدور في القياسات الشعرية، فهي

التي تهم عالم المنطق اهتماماً حقيقياً. أما القياسات الشعرية نفسها فهي لا تهمّه إلا قليلاً لأنها من الناحية الشكلية تعمل مثل بقية قياسات الشكل الأول. والأقل من ذلك اهتمامه بطبيعة الحال بمقدمات القياس التعريفية المزعومة في المعنى الحقيقي، إذن بمقدمات القياس غير الشعرية في نطاق القياسات الشعرية.

٣ ـ الشكل الضمني للقياس الشعري:

يظهر القياس الشعري دائماً في الشكل الضمني فقط. وإن وضوح القياس القائم على قول شعري سيحطم التأثير كله الذي يُوَدّ أن يستخرج منه.

وكثيراً ما يرد الشكل الضمني هكذا كما يذكره ابن سينا[٢٢]. فيكون الشكل الضمني في هذه الحال استنتاجاً للشكل الواضح للقياس. غير أن المعنى الخاص يُعزا أكثر ما يُعزا إلى الأنواع القصيرة (الاستعارية الصافية) لهذا الشكل. ويوجد مثل هذا مثلاً، إذا ما تم الحديث عن "القمر" فقط (أي فلان) ففي مثل هذه الحالات يمكن أن تُستعمل[٢٣] أقوال شعرية أو أساليب تعبيرية نفسها داخل نتائج آخرى ـ مثلاً القياسات الخطابية والتمثيلات الخطابية (انظر مثالاً على ذلك الأمثلة ص ٥٩ ـ ٦٠ من البحث). إن الأقوال الخطابية... إلخ مُتَلَبِّسة[٢٣] بالتالي مع الأقوال الشعرية.

ويرد أيضاً أنّ مقدمات القياس الشعري تظهر وحيدة، وبالتالي فإننا نصادف أمامنا حكمة أو قولاً مأثوراً[٢٥]. وهذه الحالات نادرة. وتسري المعادلة التالية بشكل عام على هذا النحو.

القياس الشعري الضمني = القول الشعري = استنتاج القياس

الشعري الصريح (أو الشكل القصير نفسه) = التشبيه أو الاستعارة. وإن أراد المرء أن يفهم القياس الشعري من خلال المصطلحات الأوروبية أو العربية لنظرية الشعر، فإنه يستطيع أن يثبت الآتي:

يتضمن المشبه (فلان) داخل التشبيه ("فلان [ك] قمر") المسند إليه للقياس الشعري الضمني، ويحتوي المشبه به ("قمر") على اسم الخبر للقياس الشعري الضمني. وينطوي وجه الشبه على ("جمال الوجه") في وجه الشبه في القياس الشعري الصريح[٢٦]. ويسقط وجه الشبه ["جمال الوجه، جميل الوجه"] في الاستنتاج، أو في القياس الشعري الضمني.

لقد تمَّ تقدير وضوح التشبيه التمثيلي على أنه حكم أو قياس تقديراً عالياً في محيط تاريخ المنطق، كما سيأتي:

فقد فهم الفلاسفة العرب - وبالمناسبة في معنى العلم الأول[٢٧] تماماً - الشبه الذي يتوسط الشيئين على أنه مطابقة جزئية. وبهذه الطريقة أمكن للتشبيه التمثيلي أن يشمل في نظام الأحكام - في حكم تدّعى فيه أو تنفى علاقة المطابقة دائماً - وبهذا في نظام القياسات أيضاً[٢٨].

٤ - القياس الشعري - قياس بالقوة:

يقسم الفارابي القياس الشعري إلى ما هو بالقوة، وما هو بالفعل[٢٩-٣٠] ويضع القياس بالقوة إلى جانب الاستقراء كما يضعه[٣١] مرة أخرى إلى جانب الاستقراء والمثال والغرابة. وكل هذه الأقوال، كما عبّر، لها قوة أحد المقاييس دون أن تكون مقاييس بالفعل.

وما يفهمه من ذلك يبيّنه في كتاب القياس الصغير من أجل قياس الاستقراء والتمثيل الخطابي[٣٢]. وسننشغل بقياس الاستقراء ومعالجته من خلال الفارابي[٣٣]، فيما يأتي. وهذا مثال الفارابي حول قياس الاستقراء وطبعاً ليس في شكله الأولى لديه، وإنما بالطريقة التي يذكر

فيها عادة:

(الجملة الأساسية) المشي والطيران والسباحة... تتم في الزمن.

(الجملة الثانوية) المشي والطيران والسباحة... حركات.

(الاستنتاج) كل حركة تتم في الزمن.

(الجملة الأساسية) سواء M^1 أم M^2 أم M^3 ... فهي P

(الجملة الثانوية) سواء M^1 أم M^2 أم M^3 ... فهي S

(الاستنتاج) كل S هو P

وتسمح مقدمتا القياس بفرز الاستنتاج التالي بشكل صارم: "بعض الحركات تتم في الزمن" مرة واحدة فقط من قياس الشكل الثالث، أي طريقة (دارايتي). ولكنهما تسمحان فيما بعد بالاستنتاج المذكور سابقاً، إذا أمكن قلب الحكم المكون للجملة الثانوية في هذا الشكل: "كل حركة مشي وطيران وسباحة..." (استقراء كامل).

ويقتصر الفارابي في عرضه على ذكر الحكم المحول من قبل، ويأتي بناء على ذلك بالنتيجة الآتية:

(الجملة الثانوية) كل حركة مشي وطيران وسباحة.

(الجملة الأساسية) المشي والطيران والسباحة (أحداث) تتم في الزمن.

(الاستنتاج) كل حركة تتم في الزمن.

لدينا هنا إذاً قياس من الشكل الأول، أي حسب طريقة باربارا، وبهذا أظهر أن قياس الاستقراء له[٣٤] "قوة قياس من الشكل الأول".

والآن أين تقع الأمثلة الموازية للقياس الشعري؟ إن النتيجتين تظهران بالقدر الذي هو واضح في شكل غير قياسي، ولكن يمكن إرجاعهما إلى شكل قياسي لدى ذلك.

فالشكل غير القياسي الذي يظهر فيه قياس الاستقراء عادة، ذكر من قبل. ولكن كيف يبدو شكل النتيجة الشعرية؟

ويبدو لنا جوابان ممكنان على هذا السؤال، الأول الشكل غير القياسي للنتيجة الشعرية هو ما أطلقنا عليه فيما سبق اسم "الشكل الضمني" للقياس الشعري، ففي هذه الحال يكون "القياس بالقوة" شبيهاً بـ "القياس الشعري"(٣٥) ولكن ينتج مثال مواز أفضل للبصائر لدى قياس الاستقراء إذا ما قبل المرء الثاني، وهو الشكل غير القياسي للنتيجة الشعرية الآتية:

فلان شجاع
الأسد شجاع
فلان (j) أسد(٣٦)

ولكن هذا الاستنتاج غير المغلق حسب علم الاستنتاج الأرسطي يمكن فقط أن يحول من خلال قلب مقدمة القياس الثانية في الشكل التالي: "الـ (كل) شجاع أسد" إلى قياس ساري المفعول وإلى مثل قياس الشكل الأول، أي حسب طريقة باربارا:

فلان شجاع
الـ (كل) شجاع أسد
فلان أسد

ويلاحظ لدى ذلك طبعاً أن مقدمة القياس الثانية أصبحت من خلال القلب حكماً كاذباً. (أو حكماً صدقه قابل للجدال). ويسري الشيء نفسه على الاستنتاج بطريقة منطقية أيضاً(٣٧).

٢ ـ لماذا يُسَمَّى القياس الشعري "شعرياً"، وفي أي نظام يُلْحَق؟

حسب إحدى النظريات المحددة التي استلهمها الفلاسفة العرب من شراح أرسطو الاسكندريين المتأخرين أُلحق(٣٨) كل قياس محدد بالكتب الخمسة الأخيرة. (لتوسيع علم البلاغة وفن الشعر) لمؤلفات أرسطو. وهكذا أرفق بالكتاب الثاني أي كتاب البرهان القياس البرهاني، وبكتاب فن الشعر القياس الشعري. وقد تم النظر في الفرق بين القياسات

المختصة إلى مادتها أو محتواها. ولكن مادة القياسات تقع في مقدمتها القياسية. وحسب أحد الآراء الذي تبناه الفارابي أيضاً في بعض الأحيان (انظر فيما بعد ٧٣ ـ ٧٤ من البحث) فهمت المادة على أنها مضمون الصدق ومن ثم تلتحق القياسات الخمسة الآتية بمقدمات القياسات المرتبة من الصدق الكلي حتى الكذب الكلي[٣٩ ـ ٤٠].

١ ـ القياسات البرهانية مقدمات تكون في أنفسها صادقة تماماً.

٢ ـ القياسات الجدلية مقدمات تكون في أنفسها صادقة أكثر مما تكون كاذبة.

٣ ـ القياسات الخطابية مقدمات تكون في أنفسها صادقة وكاذبة في درجة واحدة.

٤ ـ القياسات السفسطائية (المغالطة) من مقدمات تكون في أنفسها كاذبة أكثر مما هي صادقة.

٥ ـ القياسات الشعرية مقدمات تكون دائماً كاذبة تماماً.

وبعد إدراك مختلف[٤١] تقريباً ترتّب المادة ليس بالنظر إلى مضمون الصدق، ولكن ترتب من الضروري إلى غير الممكن، ومن ثم فإنه توجد لدينا:

١ ـ القياسات البرهانية من مقدمات[٤٢] (قياس) تكون في أنفسها ضرورية.

٢ ـ القياسات الجدلية من مقدمات تكون في أنفسها ممكنة أكثر هي ممكنة.

٣ ـ القياسات الخطابية مقدمات تكون في أنفسها ممكنة وغير ممكنة في درجة واحدة.

٤ ـ القياسات السفسطائية (المغالطة) في مقدمات تكون في أنفسها غير ممكنة أكثر مما هي ممكنة.

٥ ـ القياسات الشعرية من مقدمات تكون في أنفسها غير ممكنة

تماماً.

ولم يحافظ الفلاسفة العرب على هذه النظرية. فقد تخلى عنها الفارابي مثلاً في كتابه إحصاء العلوم(٤٣) وكتابه الشعر(٤٤)،ورفضها ابن سينا(٤٥) عدة مرات رفضاً صريحاً وبالمناسبة مرة مع ملاحظة صحيحة، وهي أنه لا توجد(٤٦) إشارة إليها عند أرسطو.

وحسب الفهم الذي ساد، والذي ـ مع الطبيعي مع انحراف مؤكد ـ مُثّل من قبل ابن سينا بشكل عام تتميَّز مادة القياسات المختلفة في درجة يقين المعرفة التي تتوفر من خلالها. وهذه الرؤية (للقياسات) عند أرسطو أقرب مما هي عليه عند الآخرين. ونعرض فيما يأتي النظرية في صياغتها الأولى كما واجهتنا لدى ابن سينا (في عروضه القصيرة للمنطق)(٤٧).

فابن سينا يميّز تارة أقل، وتارة أكثر من عشرة ــ في كتاب دانشنامه(٤٨) أكثر من ١٣ نوعاً ــ أنواع من الأحكام الأصلية أو المباشرة، وهذه مثل التي يستعملها المرء بوصفها مقدمات في القياسات، دون وجوب أن توضع في استنتاج. وتنتمي إلى ذلك ـ حسب كتاب دانشنامه ـ خمسة أنواع من المعرفة البرهانية: (١ ـ الأوليات، مثلاً، "الكل أعظم من الجزء"، ٢ ـ المحسوسات، مثلاً: القمر يكبر ويصغر" إلخ..) فهما يوجدان في استعمال القياس البرهاني، وهناك اثنان يخصان أسلوباً سفسطياً وجدلياً (حول الأخير مثلاً: [المشهورات]، مثل"العدل ضروري")، وثلاثة تخص الأحكام الخطابية ([المظنونات]، مثل:"من يسترق الخطو حول ضاحية المدينة فإنه يدبر شيئاً في الخفاء"، وهناك نوع يخصُّ الأسلوب الشعري أي، [المخيلات].

ولا حاجة هنا للمضي وراء جزئيات أخرى وانحرافات في الكتابات المختلفة لابن سينا. وبناء على فهمه يمكن القول بالآتي عن طبيعة أنواع القياس الخمسة المختلفة من جهة المضمون(٤٩)، حيث تكوّن.

١ ـ القياسات البرهانية	من المقدمات[٥٠] الواجب قبولها، ولدى ذلك تستطيع المقدمات أن تكون ضرورية أو ممكنة في أنفسها.
٢ ـ القياسات الجدلية	من المشهورات، ومن صنف واحد من التقريرات، وهي المسلمة من المخاطبين، ويمكن أن تكون في أنفسها واجبة أو ممكنة أو ممتنعة، صادقة أو كاذبة
٣ ـ القياسات الخطابية	من المظنونات ومن المقبولات وتستطيع أن تكون في أنفسها صادقة أو كاذبة، ممكنة أو غير ممكنة.
٤ ـ القياسات السفسطائية	من مقدمات تتضمن مفهومين بمعنيين أو بمعنى شبيه، ولدى ذلك تستطيع المقدمات أن تكون في أنفسها كاذبة تماماً أو صادقة في كثرتها.
٥ ـ القياسات الشعرية	من المقدمات المخيلة (المخيلات)، وهذه تكون في أنفسها صادقة أو كاذبة.

وهنا يُساق قياسان خطابيان مثالاً على ذلك:

أ ـ فلان يطوف بالليل فهو سارق.

ويقال أولاً عن شكل الاستنتاج بأن القياس الخطابي يظهر أيضاً في التطبيق العملي ـ مثلما يظهر القياس الشعري ـ في شكل قصير، أي بوصفه استنتاجاً احتمالياً (كضمير). وينصّ الشكل الصريح على الآتي:

(الجملة الثانوية)	فلان يطوف بالليل
(الجملة الأساسية)	من يطوف بالليل فهو سارق
(الاستنتاج)	فلان سارق

وكما يظهر مثالنا فإن الجملة الأساسية تُحذَف غالباً لدى القياس الخطابي لأن المنطقية الناقصة للبرهان تظهر فيه مفتوحة أو بشكل بسيط، لأنه يمكن الاستغناء عنها للفهم. (انظر خلاف ذلك القياس الشعري الذي يبقى منه الاستنتاج وحده).

والآن إلى مضمون القياس. إن مقدمة القياس الخطابي هي الجملة الأساسية، فلا يلقى فيها حكم "قبوله ضروري"، ولا يلقى حكم يُعترف به عامة (تقريري) أيضاً، وإنما يُلقى غالباً حكم مقبول فقط. إنّ درجة اليقين للمعرفة المتوفرة من خلال القياس الكامل (أو استنتاجه) تطابق درجة يقين مقدمة القياس هذه.

٣ ـ هل يستعمل القياس الشعري في الشعر فقط؟

حسب رأي الفارابي (الذي ينظر كالفلاسفة العرب الآخرين أيضاً في كل أقواله عن الشعر إلى الشعر العربي لعدم معرفته الدقيقة بالشعر الاغريقي) يتجلى القياس الشعري في الشعر غالباً[٥٢].

ومع ذلك فإنه يأتي في النثر أيضاً. ويسمى الفارابي البلاغة[٥٣] لأن معظم القياسات الشعرية تلتقي بهذا الشعر فيها أولاً. فأساليب التعبير المجازية في النثر بالنسبة إلى الفارابي هي أقوال شعرية[٥٤] دائماً، ولكن ليست شعراً، لأن الشعر يجب أن يكون موزوناً ماعدا المجاز.

وإنْ وردت في الكلام صور أكثر مما ينبغي فإن الخطيب يكون قد تخلى حسب رأي الفارابي عن أساليب البلاغة، واستعمل أساليب الشعر. وأقواله بالتالي ليست خطابية وإنما شاعرية[٥٥].

وتستعمل القياسات الشعرية في اللغة العامية المحكية أيضاً. وينبه الطبيب ابن سينا أحياناً إلى فائدتها في فن الشفاء. (انظر فيما بعد ص٦٦ ـ ٦٧).

٤ ـ هل ترد نتائج أخرى في الشعر ماعدا القياسات الشعرية؟

يمكن أن تظهر في الشعر إلى جانب القياسات الشعرية كل النتائج الممكنة الأخرى أيضاً، وخاصة الخطابية[٥٦] فهي تظهر بالتالي ليس في الشكل الصريح... منظر الشعر وعالم المنطق حازم القرطاجني (ت ١٢٨٥) الذي عالج السؤال بدقة يذكر كحجة لذلك وجهات نظر أسلوبية. فالشكل الصريح يؤثر في الأسلوب الجيد بسبب إعادات كثيرة للمفاهيم نفسها بشكل ممل[٥٧].

وحسب رأي حازم القرطاجني[٥٨] يجنح المرء في الشعر غالباً إلى البرهان مع التمثيل الخطابي المألوف في البلاغة (في الوقت الذي لا يستطيع أن يجنح إلى البرهان مع القياس الشعري أبداً).

ويتعلق الأمر لدى التمثيل الخطابي بنتيجة ذات خاصية أو فردية على الخاص المرفق نفسه أو الفردي ويأتي ابن سينا في كتابه النجاة[٥٩] بالمثال الآتي:

العالم	جسم مؤلف
الأبنية	أجسام مؤلفة
الأبنية	محدثة
العالم	محدث

وكمثال للتمثيل الخطابي كما يستعمل في الشعر يذكر حازم[٦٠] هذا البيت للشاعر أبي تمام[٦١] (ت ٨٤٦):

أخرجتموه بكرْه مـنْ سَـجيَّته   والنَّارُ قد تُنْتَضى من ناضر السَّلم

فالتمثيل الخطابي القائم في البيت[٦٢] ينصّ في شكل ضمني على هذا النحو:

- فلان لا يغيّر سجيته في المألوف.
- ناضر السلم لا يغير سجيته في المألوف.
- ولكن أحياناً (إذا ما أوقد المرء ناراً عظيمة) يستطيع أن يشعل النار بناضر السلم.
- يستطيع المرء أحياناً بالقوة أن يسببَ بأن فلاناً يحترق (وهذا يعني أنه استشاط غيظاً).

وكما يرى المرء - وكما لاحظ حازم القرطاجني[٦٣] - فإن الأمر هنا لا يتعلق بتمثيل خطابي خالص. بل الأرجح أنه المطابقة تتحقق أولاً تحققاً صحيحاً أو تصبح معقولة بأن*يدخل الشاعر في روع المستمع والقارئ أن الأمر يتعلق لدى الاحتراق لناضر السلم بواحد كما لدى الهيجان عند فلان من الناس. وهذا يعني أن الشاعر ضمن في التمثيل الخطابي قياساً شعرياً أيضاً ليخرج المطابقة إخراجاً كاملاً، وينصّ هذا في شكل صريح كما يلي:

- السجية (الخليقة) من فلان مهيجة.
- كل مهيج (ك) احتراق النار بناضر السلم.
- السجية (الخليقة) (من فلان) (ك) احتراق النار بناضر السلم.

ويمكن قبول البيت قبولاً عسيراً بأنه يحتوي على قياس شعري ثانٍ: فالاستعارة في كلمة "تُنْتَضى" (في الحقيقة للسيف: نضا سيفه سلّه وانتضى سيفه مثله) لاشعال اللهب. وكأنَّ هذه الاستعارة مستعملة استعمالاً إضافياً، فهي بخلاف الأخرى - غير ضرورية لإقامة المطابقة.

إن التمثيل الخطابي الوارد في الشعر العربي على هذا النمط غالباً ما تلاءم مع القياسات الشعرية، وقد وُجد في شعر أبي تمام بشكل ملفت للنظر. وينقل منظر الشعر عبدالقادر الجرجاني ويحلل أبياتاً عدة من هذا

النمط - وأكثرها لأبي تمام - ويتحدث عن (احتياج تُمُحَّل) وعن (قياس تُصنّع فيه وتُعُمّل) [٦٤].

٥ ــ هل كل قياس شعري نتيجة لعمل واع للاستنتاج؟

ليس كل قياس شعري يستخدمه شاعر أو متحدث يجب أن يسبقه كل مرة عمل استنتاج أو استعمال قياس ويقسم الفارابي الشعراء بناء على هذا الوجه إلى ثلاثة أقسام، فهو يقول: "إن الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبِلَة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأتٍ جيد للتشبيه والتمثيل، إمّا لأكثر أنواع الشعر، وإما لنوع واحد من أنواعه، ولا يكونون عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي، بل هم مقتصرون على جودة طباعهم وتأتيهم لما هم مُيَسّرون نحوه وهؤلاء غير مسلجسين (المسلجس: المستعمل للقياس) بالحقيقة لما عدموا من كمال الرؤية والتثبت في الصناعة. ومن سماه مسلجساً شعرياً فذلك لما يصدر عنه من أفعال الشعراء. وإمّا أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة حتى لا يندّ عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه ويجودون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين. وإمَا أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين لأفعالهما: يحفظون عنهما أفاعيلهما ويحتذون حذوهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة وهؤلاء أكثرهم زللاً وخطأً.

٦ - ماهي المفاهيم التي يستعملها الفلاسفة العرب للتشبيه التمثيلي (للقول المجازي)؟

يطلق الفارابي عادة مصطلح المحاكاة على التشبيه التمثيلي، وهو مصطلح يستخدمه في كتاب الشعر فقط. والمحاكاة هي إعادة مناسبة للكلمة الإغريقية mimesis (وقد تكون مأخوذة من الكلمة السريانية meddammyanuta)[٦٦]. ويرجع هذا المفهوم إلى أرسطو في كتاب فن الشعر، حيث يتضمن المعاني الآتية: "تمثيل، تمثيل الحقيقة"، ولكن الفلاسفة العرب كلهم ـ ومن المحتمل مترجم الشعر لأرسطو أبو بشر متى بن يونس (ت ٩٤٠) أيضاً ـ لم يفهموه في هذا المعنى، وإنما فهموه بوصفه "مثالاً، تشبيهاً تمثيلياً، مجازاً". ولكن الأمر هنا لا يتعلق بهذا[٦٧].

لقد فهم العرب المفهوم بأن (الصورة طبق الأصل) أو الصورة هي محاكاة منتجة في اللغة من الصورة الأصلية[٦٨].

ويوجد في كتاب الفارابي "رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ماعدا ١ ـ المحاكاة مصطلحات تالية لاستعمال التشبيه التمثيلي هي: ٢ ـ التشبيه: ويستعمل أبو بشر وغيره من المترجمين هذا المفهوم عنى أنه مرادف للمحاكاة. ومصطلح التشبيه والمحاكاة في صياغة فن الشعر لابي بشر ترجمة عادية للكلمة الإغريقية mimesis (أو السريانية meddammyanuta)، ولكن لا يتعلق الأمر هنا بهذا أيضا[٦٩] ويستعمل الفارابي مصطلح التشبيه بشكل نادر. وأينما يستخدم هذا المفهوم فهو يقرنه غالباً بالتمثيل[٧٠]. ولا يتطابق تشبيه الفارابي حتماً مع تشبيه منظري الشعر العربي الذي سموا بهذا المصطلح التشبيه المفصل ذا الوجهين (مع أو بلا أداة التشبيه) بخلاف الاستعارة. بل الارجح أن المصطلح يبدو أنه مازال يحمل لدى الفيلسوف المعنى الشامل نفسه تماماً، كما في ترجمة فن الشعر، أي التشبيه "التمثيلي"، "المثال"، ومن ثمَّ جاز أن يتضمن استعارة منظري الشعراء. وعلى كل حال لا يستعمل الفارابي مفهوم الاستعارة فيما عدا ذلك في أي مكان[٧١].

٣ ـ تمثيل: ويعني المصطلح حرفياً عمل صورة طبق الأصل. وهذا المصطلح أكثر المصطلحات استعمالاً[٧٢] بعد المحاكاة في رسالة الفارابي ويساوي الفيلسوف في موضع بين القول الشعري الصريح وبين التمثيل[٧٣]. ويستنتج من ذلك أنه لا يمكن أن يكون المقصود بالتمثيل هنا التمثيل الخطابي في البلاغة (في المصطلح المألوف تمثيل)[٧٤]. وبالمناسبة فإن الفارابي في رسالة في قوانين صناعة الشعر يعود مرة أخرى للحديث عن الأخير[٧٥]. وهو يستعمل لذلك مصطلح "المثال" بحيث إن تبديلاً مع مصطلح "تمثيل" مستبعد.

ولأن المحاكاة تؤثر على هذا النحو بأنها تستدعي صورة طبق الأصل من الشيء الواقع في الكلام في مخيلة المستمع (انظر فيما بعد ص ٦٤ وما بعدها)، فإن الفيلسوف يستعمل في كتابات أخرى أحياناً مفهوم التخييل (أو اشتقاقات أخرى من الجذر خ ي ل) ليصف القول الشعري[٧٦].

ويستعمل ابن سينا مصطلح المحاكاة فقط من المفاهيم الثلاثة للتشبيه التمثيلي في المعنى الشامل. فالتشبيه والاستعارة بالنسبة إليه ينتميان إلى مجموعة فرعية من المحاكاة[٧٧] فلدى التقسيم الفرعي للمفهوم "المنطقي ـ الفلسفي" للمحاكاة يستخدم ابن سينا إذاً مصطلحات منظري الشعر العربي[٧٨]. وللتخييل لديه معنى آخر مما هو لدى الفارابي (انظر ص٦٧ وما بعدها من البحث)[٧٩].

ولا يستعمل ابن رشد في الخلاصة في فن الشعر المحاكاة مطلقاً (في الوقت الذي يتبع[٨٠] المألوف للكتاب المتأخرين لمختصرات علم المنطق). ومن أجل وصف الأقوال الشعرية يخدمه في هذا المؤلف في الدرجة الأولى مصطلح التخييل[٨١] أو الخيال[٨٢]. وأينما يتوقع المرء المحاكاة فإنه يستعمل في أحد المواضع "التمثيل"[٨٣] ـ إذاً المفهوم الوارد

من الفارابي في المعنى الذي أعطاه سابقة.

لقد توجب على ابن رشد في الشرح الوسيط لفن الشعر الذي يعدّ بخلاف التلخيص أهم شرح لفن الشعر عند أرسطو أن يعالج مفهوم المحاكاة أيضاً، فهي مصطلح مركزي للمؤلّف الأصلي[٨٤] غير أنه يستعمل المحاكاة والتخييل والتشبيه[٨٥]، ومرة التمثيل[٨٦] أيضاً استعمالاً يقرب إلى الفهم،وكأنها مترادفات فالتمثيل والتشبيه يظهران في المعنى الذي أعطاهما الفارابي، وفي وقت متأخر أحياناً كما عند ابن خلدون[٨٧].

وخلاصة القول: إن المرء يمكن أن يثبت أن المصطلحات في فن الشعر الفلسفي العربي تطور تطوراً بسيطاً فقط. فالمفاهيم التشبيه والمحاكاة (من المحتمل أن أبا بشر ساقهما) والتخييل والتمثيل (من المحتمل أن الفارابي وضعهما) تظهر نفسها في معناها الأصلي في مؤلفات متأخرة. فابن سينا جلب عن تصنيف المحاكاة في أنواع مفردة مصطلحات نظرية الشعر العربي الخالصة كالتشبيه والاستعارة لأنهما يملكان أداة معنوية متباينة جداً لهذا الهدف أكثر مما في فن الشعر المنطقي. وإلا فإن هذه المصطلحات الأخرى كلما نفذت إلى التقليد الفلسفي ـ المنطقي أو استبدلته. والنتيجة أن مصطلحين متباينين تكونا في نظرية الشعر العربي المحلية وفي فن الشعر المنطقي (والبلاغة)، بحيث إن الظواهر الأدبية نفسها تحمل أحياناً تسميات مختلفة من جهة، بينهما تصف المصطلحات نفسها أحياناً ظواهر أدبية مختلفة من جهة أخرى.

٧ ـ كيف يؤثر القياس الشعري في المستمع، وما هدف المتحدث فيه؟

لا يختلف الفهم حول طريقة تأثير القياسات الشعرية وهدفها لدى الفلاسفة إلا قليلاً، فقد عرضا في أعمال مبكرة[(٨٨)] من قبل عرضاً صحيحاً، لذلك نستطيع أن نقتصر في الآتي على الأكثر ضرورة. فالتشبيه التمثيلي يثير في المستمع تصوراً محدداً، وهذا الفارابي يصف القضية على النحو الآتي[(٨٩)]: الشيء المبين (الصورة [طبق الأصل]) يخفي أو يزيح في مخيلة المستمع (كصورة التصور) الشيء الحقيقي المكوّن لموضوع الكلام (الصورة الأصلية). والنتيجة أنّ المستمع - في التصور - ينسب إلى الصورة الآن الصفات الإيجابية أو السلبية أيضاً، ولكن التي لا تحتويها الصورة نفسها[(٩٠)]. ولكن الآن أفعال الإنسان تتبع تصوراته أكثر مما تتبع معرفته ورأيه فإن الوحي يجلب له الرغبة في الشيء أو رفضه، (في الوقت الذي يمكن أن يبعد التأمل ولا يحتاج إليه)[(٩١)]. وينبه الفارابي هنا إلى مثال مواز في محيط الحس المعنوي إذا ما رأى المرء شيئاً يشبه شيئاً منفراً فإنه حالاً مثل هذا الشيء الذي يكون بمثابة المنفر فيتجنبه، وإن كان يعرف بالفعل أنه في الحقيقة لها يتصرف على هذا النحو مطلقاً كما يتخيل[(٩٢)]. ويكون هدف المتحدث جلب المستمع من خلال التخييل إلى العمل بالنظر إلى الشيء، مثلاً للتهدنة أو للهرب.

وتتميز رؤية ابن سينا من رؤية سابقيه بشكل أساسي بأنه يرى أن "التخيل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول"[(٩٣)] - وهذه ظاهرة لم يعرفها الفارابي - ويعترف[(٩٤)] بالعجب (أو التعجب) بوصفه الهدف الوحيد للشعر. ويأتي الفيلسوف لبيان رأيه في طريقة تأثير القول الشعري وهدفه بدليلين قاطعين. الأول[(٩٥)] بيت للشاعر ابن الرومي (ت ٨٩٦ تقريباً) في هجاء الورد حيث يقول:

كأنه سُرمُ بغل حين يُخرجه عند الرياث وباقي الروث في وسطه

والثاني كقولهم[(٩٦)]: "العسل مرة مهوعة".

ولرد فعل السامع على هذه المحاكاة التي هدفت[٩٧] في هذه الحالة إلى تصوير سلبي (تقبيح) في معنى ابن سينا للوصف يذكر في كتابه فن الشعر[٩٨] : "والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسياً غير فكري سواء كان المقول مصدقاً به أو غير مصدق. فإن كونه مصدقاً به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل: فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق، فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً"[٩٩].

لقد قيل عن التأثير الذي ينتج عن المحاكاة قولاً قصيراً فهو "انفعال نفساني غير فكري"[١٠٠]. ويخامر المستمع رد فعل إيجابي مطابق، نحو (الانفتاح على الشيء، والميل نحوه) إذا هدفت المحاكاة إلى تصور إيجابي (تحسين)[١٠١] ويأتي ابن سينا الطبيب هذه المرة بمثال من فن الشفاء فقد جاء في كتاب البرهان[١٠٢]: "كما يقال إن هذا المطبوخ المسهل هو في حكم الشراب فيجب أن تتخيله شراباً حتى يسهل عليه شربه فيتخيل ذلك فيسهل عليه".

ويعرف ابن سينا نوعاً ثالثاً من المحاكاة يطمح إلى المطابقة مع الحقيقة. ويستطيع رد فعل المستمع في مثل هذه الحالات أن يكون العجب والدهشة حول التشبيه الحاصل فيه[١٠٣].

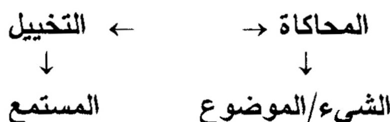
٨ ـ هل كل قول شعري تمثيلي (مجازي)؟

للفلاسفة العرب آراء مختلفة حول هذا السؤال؟ فالقول الشعري عند الفارابي بمثابة التشبيه التمثيلي وهذا ما يقال[١٠٤] في أماكن عدة في

كتاب الشعر بشكل واضح، ولا يقدم الفيلسوف في كتابات أخرى دليلاً بأنه قدّر الأقوال غير المجازية بوصفها شعرية.

ولكنّ هذا قلما سيسمح للمرء أن يفهم بهذه الطريقة أنه نظر إلى معظم القصائد العربية على أنها كاذبة[١٠٥]، ومن المحتمل أنه يظن فقط أن تكون أبيات وقصائد غير مجازية ليست شعراً في معنى المنطق. وعلى كل حال فهذا فهمْ مؤلفين متأخرين ـ فقد وقعوا في هذا المعنى على ما يبدو تحت نفوذ الفارابي ـ مثل الشريف الجرجاني (ت١٤١٣)[١٠٦] والتهانوي (ت ١٧٤٥)[١٠٧] اللذين يفرقان في تعريفيهما بين الشعر في المعنى المألوف للكلمة والشعر بوصفه مصطلحاً مختصاً بالمنطقيين.

ولأنّ كل محاكاة حسب الفارابي تسبب في إثارة المخيلة ولأن بخلاف ذلك كل تخييل يقوم على محاكاة فإنه ينشأ نظام تكميلي صارم يُعرض بشكل آلي على النحو الآتي:



ويثبت ابن سينا بشكل واضح أن أغلبية مقدمات القياس الشعري (انظر فيما سبق ص ٤٨ ـ ٤٩) تقوم على المحاكاة ولكن ليس كلها. ويستعمل كتسمية مناسبة للأقوال الشعرية مفهوم التخييل[١٠٩]. ولكن هذا مايزال يقوم عنده في قسم ـ طبعاً هام ـ على المحاكاة. ولكن ما الأشياء التي تجعل الأقوال الشعرية مخيلة؟ لقد عبّر ابن سينا جواباً عن هذا السؤال أكثر من مرة في مقالة معاني كتاب الشعر الذي يتضمنه عمله السابق المجموع والحكمة العروضية، وفي مقدمة شرحه لفن الشعر، وفي كتاب الاشارات والتنبيهات. إن الأقوال في الكتابين اللذين ذُكرا أولاً

مترابطة فيما بينها ترابطاً كبيراً، حتى إنها تتطابق في قسم تطابقاً حرفياً. حقاً إن الكتابة بصيغتها القديمة ماتزال غير كاملة إذ ينقصها الشكل الآلي أيضاً، ولذلك تحتوي أحياناً على أمثلة وملاحظات مسهبه، وتلك التي تفتقد في الصيغة المبكرة. ونحن نعالج الشرحين معاً، ونقيم الشكل الآلي من شرح فن الشعر، ولكن نأخذ الأخرى بعين الاعتبار، إذا ما جاءت بمعلومات إضافية دائماً. ونمضي عقب ذلك لتناول الأقوال المختلفة في كتاب الإشارات[١١٠].

ففي مقدمة شرحه لفن الشعر يذكر ابن سينا أربعة أشياء تـ الشعر مخيلاً[١١١]. وقد أخذ بعين الاعتبار في الكتابة التالية أنه أثبت قبل قليل أن المخيلة تظهر مباشرة من التعجب والإلتذاذ بالقول[١١٢](ولكن ليس بمحتوى القول، المقول).

إنّ الأشياء السابقة الذكر تتعلق بـ :

١ ـ الوزن.

٢ ـ اللفظ، إذا ما كان هذا أ ـ فصيحاً من غير صنعة فيه، ب ـ أو مزيناً بالحيل اللفظية.

٣ ـ المعنى، إذا ما كان هذا أ ـ غريباً أو بديعياً، ب ـ أو مزيناً بحيل معنوية.

٤ ـ اللفظ أم المعنى على حد سواء أيضاً.

فقد لاحظ ابن سينا في بداية مقدمته لشرح فن الشعر[١١٣] (والشيء نفسه في كتاب معاني الشعر أيضاً)[١١٤] أن معالجة الوزن تقع في الحقيقة في مجال اختصاص الموسيقيين والعروضيين، وليس في مجال المنطقيين. ويخبرنا في الشرح الأصلي أنه توجد أوزان منها "ما يطيش" ومنها "ما يوقر"[١١٥] وأوزان "لذيذة ظريفة"[١١٦]. ونستطيع من مثل هذه الملاحظات أن نكّون صورة عن نوع التصورات التي تُستدعى من الوزن

حسب رأي ابن سينا.

ولم يفسر ابن سينا ما يقصد بـ (٢ أ) تفسيراً قريباً، ويفهم من تلقاء نفسه. ويسوق الفيلسوف من أجل (٢ ب) نظاماً كاملاً من الحيل اللفظية (التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب...) [١١٧] لا حاجة للاقتراب منه هنا[١١٨]. ويسري الشيء، نفسه على (٣ ب) حيث يتعلق الأمر بخدع فكرية (الأضداد... إلخ).

وتقع تحت (٣ أ) في الدرجة الأولى تشبيهات تمثيلية تقوم على المحاكاة، ولكن أيضاً أقوال أخرى تخيلية غير تمثيلية. ولا يقدم ابن سينا أي مثال على الأخيرة في هذا المؤلَّف، ولكن في كتاب الإشارات والتنبيهات. وهنا كثيراً ما قيل بأنه يوجد ـ حسب فهمي ـ قول تقريري وقول صادق، وهما في الوقت نفسه يثيران التعجب والتخيل، ويستطيعان أن يؤثرا، أي إذا ما كان القول الذي يعبر عن الحقيقة التقريرية قوياً بشكل خاص.

وعلى ما يبدو ترجع فقرة من المعاني[١١٩] في كتاب الشعر إلى النقطة الرابعة المتعلقة بأشياء من اللفظ والمعنى. فقد ذكر هناك "يخصُ هذا الفصل (عولج اللفظ والمعنى من قبل) أيضاً جودة العبارة عن المعنى وتضمين معان كثيرة في قسمة بيت واحد دون الخلل بالعبارة ". وتستطيع هذه الملاحظة أن تغنينا في عمل مفهوم حول المقصود بالاشياء المتعلقة باللفظ والمعنى. ومع الأسف لا يأتي الفيلسوف بأمثلة تستطيع أن تقدم لنا توضيحاً آخر.

ونعرض الآن للنموذج في الإشارات[١٢٠]. ويثبت ابن سينا هنا أيضاً بشكل شبيه كما في شرح فن الشعر أن التخييل متعلق بالتعجب الذي يقع في القول، فالتعجب يمكن أن ينشأ من:

١ ـ جودة هيئة القول،

٢ ـ أو قوة صدقه،

٣ ـ أو قوة شهرته (تقريريته)،

٤ ـ أو حسن محاكاته.

ويضيف إلى ذلك أن المرء عني بأن يقتصر مفهوم "المخيلة" على النقطة الرابعة بشكل عام (بم يخفف التناقض الذي أقامه الفارابي).

ولا يحتاج إلى مزيد من القول حول النقطتين (١) و (٤). فالنقطة (١) توافق نقطة (٢ أ) (وربما لذلك أيضاً [٢ ب]) النموذج الآخر، وتستند بالتالي إلى الفصاحة. (هذا ما يلاحظه أيضاً شارح الاشارات نصير الدين الطوسي بشكل واضح)[١٢١]. وتقع النقطة (٤) تحت النقطة (٣ أ) للنموذج من شعر فن الشعر. (لاشك أن الطوسي لا يرى المحاكاة على أنها ظاهرة للمعنى الشعري[١٢٢]، وإنما على أنها ظاهرة فقط. غير أن هذا الرأي يصعب تحقيقه ويتعارض بوضوح مع ابن سينا، كما عرضه في شرح فن الشعر. (انظر ماسبق).

وتخص النقطتان (٢) و (٣) مجال المعنى الشعري أيضاً (كما لاحظ الطوسي هذه المرة بشكل صحيح أيضاً)[١٢٣] وهاتان النقطتان بالمثل تنظمان تحت النقطة (٣أ) للنموذج الآخر (وتتممان إذاً فهمنا للنموذج الأخير. انظر ما سبق).

ويصرح ابن سينا حول ذلك أن الأمر يتعلق لديها بمقدمات القياس التي هي واضحة أو تقريرية، إذاً يتعلق بمثل التي تعرض قولاً للتصديق[١٢٤]، وتنتمي إلى الأسلوب البرهاني أو الجدلي. غير أن الأحكام من هذا النوع تستطيع أن تملك تأثيراً مشابهاً، مثل المقدمات المجازية، بيد أنها تبسط النفس أو تقبضها... إلخ، وبالتالي فإنها مقدمات قياس في جانب، وقبولها ضروري، أو مقدمات تقريرية في جانب آخر ولكنها مخيلة[١٢٥].

ويعبر ابن سينا في مقدمته لشرح فن الشعر[١٢٦] حول الموضوع

نفسه، فهو يقول: إن القول الصادق إذا حُرِّف عن العادة، والحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به. وكل هذا معبر عنه بشكل مجرد، ولكن لحسن الحظ يقدم ابن سينا في مكان من شرحه لفن الشعر(١٢٧) على الأقل مثالاً لما يفهمه من الأحكام "شديدة الاشتهار" (والتخييلية في آن واحد): إنه يذكر "المثل المضروب" (يُفكر في الشعر باقتباس الأمثال المأثورة). وفي الحقيقة يهتم المثل من خلال الحالة في أن يكون مضرب المثل من خلال صياغته الخاصة. وشيوعه، ليحدث انحيازاً مؤكداً لصالح المقول فيه لدى المستمع، وليحدث انحيازاً يستطيع أن يقود إلى التصديق الذي يتطلع إليه ليقبل حالاً ولا يتحقق من صدقه مطلقاً.

ويجوز حسب ابن سينا أن ينطبق على قول صادق أيضاً يكون محتوى حقيقته قوياً، بحيث يقنع مباشرة قناعة مناسبة.

وفي الحالين يمكن أن تنشأ طريقة تأثير غير معقولة شبيهة كما لدى التشبيه التمثيلي (المجاز).

ويتوجب علينا الآن أن نخوض في مفهوم ابن سينا ورأيه في المحاكاة. ففي كتاب المجموع يقسم(١٢٨) المحاكاة إلى ثلاثة أنواع:

١ ـ تشبيه (مع أداة تشبيه أو دونها).

٢ ـ استعارة، ويفهم تحت هذا المفهوم ما يسمى اليوم بالاستعارة المضافة (ومثاله، عين الفطرة) والاستعارة الحالية. (مثلاً: قدم كالقمر)، إذا الاستعارات اللواتي أصبح موضوعاً مجازياً، ومازال مذكوراً.

٣ ـ محاكاة من باب الذرائع (ومثال ذلك: "غزالة" بالنسبة للحبيب، "فرع" بالنسبة للرشيق رفيع القوام). ويُستغرب أن الفيلسوف في تسميته الأنواع الثلاثة يتبع إلى حد بعيد مصطلحات نظرية الشعر العربي الخالصة. ولكن لا يعني هذا أن مفهومه عن المحاكاة يتفق دائماً مع ما

يفهمه منظرو الشعر من التشبيه والاستعارة[١٢٩].

وحسب تقسيم آخر لأنواع المحاكاة في الكتاب نفسه[١٣٠] يفرق المرء بين ١ ـ المحاكاة الظاهرة ٢ ـ والمحاكاة الخافية. وبينما يتعلق الأمر لدى الظاهرة بتشبيهات مألوفة من الأشياء الظاهرة مع أشياء ظاهرة أخرى أو باستعارات مطابقة، فإن ابن سينا يفهم من الخافية التشبيهات التمثيلية (التعابير المجازية) التي تنشأ لديها لحظة الشبه من خلال الاستدلال أولاً. ويجلب مثالاً يتضمن استعارة فيها توضح صفة اسم ذات من خلال اسم عين: "جعلوا الحزن صاحبي". ولكن في المثال الثاني ـ ماهو جدير بالملاحظة خاصة ـ يجلب تشخيصاً من خلال استعارة فعلية ("إذا ما أسموك فإن سيوفنا تضحك في الأغماد من الفخار"). وحسب ابن سينا تُحاكي في الحالة الأولى حالة (الحزن المستمر) من خلال المادة (الصاحب)، ولكن في الحالة الثانية يحاكي جماد (السيوف) من خلال ذات عاقلة (الضاحك)، اللذين ينسب إليهما الشاعر هيجاناً إنسانياً (الفخر) وردود الفعل (الضحك).

ولم يتحدث منظرو الشعر العربي الحقيقيون عن التشبيه والاستعارة. فعبدالقادر الجرجاني يفهم الحالة الأولى على أنها تمثيل[١٣١]، ولا يعالج الحالة الثانية ـ التشخيص ـ بشكل مفصل[١٣٢].

وتفيد فقرة في كتاب النجاة[١٣٣] لابن سينا أنه يفهم أن المخيلات هي مقدمات ليست تقال ليصدق بها بل لتخيل شيئاً على أنه شيء آخر وعلى سبيل المحاكاة. ويأتي بمثال على ذلك وهو تشبيه التهور بالشجاعة أو الجبن بالاحتياط، وبالتالي يصبح القياس التالي شعرياً أيضاً.

فلان جبان

الجبان (في الحقيقة) حذر

فلان حذر

ويتبع الغزالي (ت١١١١) ابن سينا في هذا الرأي[١٣٤]، ويذكر البيت أيضاً بالمعنى الذي فهمه سلفه:

يرى الجبان أن الجبن حزم وتلك خديعة النفس اللئيم

وينضم ابن رشد في خلاصة حول فن الشعر من جديد إلى الفارابي بشكل لصيق. وهكذا يتطابق في تحديده للأقوال الشعرية في موضع، حيث يعالج طريقة تأثير الشعر، مع التخييل والتمثيل[١٣٥] أيضاً في درجة مشابهة.

وأن يساوي ابن رشد الشعري بالتمثيلي ينشأ بشكل واضح من تقسيمة (الخيالات= التخيلات) أيضا - وليس للمحاكاة - ويذكر من أصنافها نوعين من التمثيل: ١ - تشبيه مع أداة التشبيه ٢ - وتشبيه بلا أداة [أو استعارة][١٣٦].

ولم يتغير رأي ابن رشد في جوهره، وهذا ما ينطبق على شرحه الوسيط (انظر فيما سبق ص ٦٣ من هذا البحث).

٩ - هل القول الشعري صادق أم كاذب؟

كما نعلم من قبل، تقع النتيجة الكاذبة وغير الممكنة تماماً حسب نظرية فن الشعر الاسكندرية المتأخرة التي استلهمها العرب أولاً في الكتاب الأخير للمؤلف الأرسطي الموسع (انظر ص٦٣ وما بعدها).

ولكن هل استطاع العرب أن يرتبوا القياس الشعري ترتيباً كاذباً تماماً كما فهموه. وهل التشبيه أو الاستعارة قول كاذب أو أسلوب تعبير غير صحيح.

لقد نسخ الفارابي في عمله رسالة فيما ينبغي أن يقدّم قبل تعلم الفلسفة النظرية في شكلها الأصلي. فهو يقول[١٣٧]: "يتعرف المرء على

البرهان الكاذب كاملاً من كتابه (أرسطو) في فن الشعر". وبخلاف ذلك سعى في عمله رسالة في قوانين صناعة الشعراء في موضعين إلى تخفيف "الكذب" من خلال الشروح[١٣٨]. وهكذا فهو يريد[١٣٩] مرة معرفة ترتيبه للقياس الشعري على أنه "كاذب بالكل لا محالة" بهذا المعنى بأن "القول الشعري هو الذي ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية، والمغالطة (السفسطائية) وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس (القياس) أو ما يتبع السولوجسموس، أي الاستقراء، والمثال والفراسة، وما أشبهها مما قوته قوة القياس[١٤٠].

ويقسم الأقوال الكاذبة[١٤١] في المرة الثانية إلى سفسطائية وشعرية، ويثبت أن الأخيرة تكون فقط في هذه الناحية كاذبة، ومنها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء. (إذن ليس الشيء نفسه كما هو).

ولم يستطع الفارابي وكل علماء المنطق العرب المتأخرين باستثناء حازم القرطاجني أن يتخلصوا من الرأي القائل بأن إثبات شبه هو نوع معين من القول الكاذب.

وفي مقالة فن الشعر الأخرى للفارابي، ومن ذلك كتاب الشعر فإنه لم يذكر أن القول الشعري (من الناحية الموضوعية) كاذب لا محالة، ولكن لا يعني هذا أن الفيلسوف قد غير مفهومه السابق بشكل جوهري. فهو[١٤٢] يلاحظ لدى تحديده هدف الشعر أن الشيء "الذي يستدعى من خلال محاكاة في التمثيل" إما أن يستدعى طبقاً لطبيعته الصادقة في التمثيل أم لا. ويبدو أنه بهذا يريد القول: إذا تمت محاكاة شيء جيد أو شيء سيء بشكل سيء فإن أسلوب الطبيعة الصادقة للشيء يصبح مناسباً، ولكن ليس إذا تمت محاكاة شيء جيد بشكل جيد أو شيء سيء بشكل جيد.

ويبدو أن الفارابي أزاح[١٤٣] السؤال عن الصدق أو الكذب في الأقوال

الشعرية إلى سؤال آخر عن ملاءمة هذه الأقوال أو عدم ملاءمتها.

ويؤكد ابن سينا دائماً ومن جديد[١٤٤] أن الأقوال الشعرية يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة. وينطبق على الصادق بالنسبة إليه الأقوال التي لم تحاك بسبب ظروف مؤكدة بوصفها مخيلة، وإذن فهو يعترف بها على أنها شعرية، وبطبيعة الحال كل الأقوال التي تعبر عن معنى صحيح أو تقريري. وما يخص صدق أو كذب الأقوال المحاكية فإن المرء يفرق عند ابن سينا بين سؤالين:

١ ـ هل القياس المختص قاطع و ٢ ـ هل مقدمات القياس صادقة أم كاذبة؟. ويأتي الفيلسوف حول النقطة الأولى بالقول الآتي: إن بناء القياس الشعري صحيح[١٤٥]. وإن قبل المرء مقدمة القياس الشعري (جميل الوجه قمر) فإنه تنشأ منها ومن مقدمات أخرى جملة استنتاجية بشكل لازم (فلان قمر).

وبخلاف ذلك فإن صدق القول الذي تكونه مقدمة القياس الشعري قابل للمجادلة والنقاش. ولكن يستنتج من عدة أقوال في كتابات مختلفة أن ابن سينا احتفظ برؤيته بأن القول المحاكي كذب[١٤٦]، غير أنه لا يُدخل نفسه في نقاش هذه النقطة، والأرجح أنه يؤكد عدم اهتمام الشاعر بالاعتراف بصدق قوله ـ وأن اهتمامه ينحصر على الأرجح بأن يحدث قوله أثراً في تصور المخاطب فقط[١٤٧].

ومن هذه الناحية تتحدد القياسات الشعرية من بين القياسات الأخرى كلها، كما أبرز شارح ابن سينا الطوسي بشكل واضح أيضاً[١٤٨]. فالقياسات الأخرى تهدف بلا استثناء إلى الأقوال مع تصديق حقيقي، ولكن ليس الشعرية فهي تفعل فعلها من خلال تأثير أنواع أخرى، أي من خلال التخييل والتعجب. وعلى شاكلة الفارابي نقل ابن سينا أيضاً المناقشة حول صدق الأقوال الشعرية أو مقدمات القياس إلى مستوى أصبحت فيه قياسات أخرى ضرورية أكثر من إمكانية الصدق أو الكذب.

ومع كل ذلك فإنه لم يتراجع عن رأيه، كما أبرزه مرة أخرى في أن التشبيه التمثيلي (القول المجازي) كذب (لأنه نظير فقط).

ويصر الغزالي برفقة ابن سينا على أن الشعر ليس باطلاً بكامله، إذا ما رتب(١٤٩) كسابقه الأقوال المحكية بوصفها كذباً.

وترد أقوال صادقة في الشعر بلا ريب، وحتى يمكن أن يستخرج الصدق من خلال الوزن بشكل أفضل. ولا يبين الغزالي وجهة نظر فلسفية هنا بوصفها نقطة بداية فهمه (على الرغم من أنه نقل الفكرة من ابن سينا)، وإنما يذكر القول المقتبس بكثرة عن النبي (ص) "وإن من الشعر لحكمة ومن البيان لسحراً".

ويعد حازم القرطاجني(١٥٠) عالم المنطق الوحيد الذي صحح الفهم القائل: إن الأقوال المحاكية كاذبة بكاملها، وذلك بكلمات واضحة قاطعة.

ويؤكد حازم(١٥١) بعد ابن سينا. وجود أقوال كاذبة وصادقة في الشعر من ناحية ـ وبالمناسبة فإن آراءه الأولى تحتل مكانة رفيعة(١٥٢) ـ ومن ناحية أخرى أن المهم في الشعر لا يتعلق بالصدق أو الكذب، وإنما بالأقوال التي تثير تخيلات فقط(١٥٣). وتكون التشبيهات المجازية صادقة حسب حازم القرطاجني: ١ ـ إذا أعادت من جديد صنعة الموضوع المحكي بشكل مكافيء ـ ربما يتعقب هنا الفارابي ـ مثلاً ولم تتضمن الغلو أو المبالغة(١٥٤)، ٢ ـ وإذا ادّعى المتكلم المشابهة فقط، ولكن ليس المساواة مع الشيء المشبه(١٥٥). ويعتقد من هذا أنه يعنى أن التشبيه مع أداة التشبيه قول صادق، ولكنه بدون أداة التشبيه (الاستعارة الخبرية، كما نقول) قول كاذب. ويوضح حازم الحالة الأولى مرة أخرى بكلمات قاطعة قائلاً: "لان الشيء إذا أشبه الشيء فتشبيهه به صادق"(١٥٦) ويحدد الحالة الأخرى ـ أي الاستنتاج الذي يحتمل بعده أن يكون التشبيه بلا أداة قولاً كاذباً ـ بخلاف ذلك مرة أخرى: فإذا حذف

المتكلم أداة التشبيه لا ليدّعي المطابقة بين الشيئين، وإنما ليوضح تشبيهه بشكل قوي التعبير، فإنه يصوغ قولاً صادقاً[(١٥٧)]. وقد سلم حازم من خلال هذا التفكير، وبشكل عملي، بصدق التشبيهات التمثيلية كلها (ليس المبالغ فيها بكثرة) في الشعر[(١٥٨)]، لأن هذا هو حال الاستعارات كلها فيه. والظاهر أن آراء منظري الشعر العربي ساعدته مساعدة تامة، إذ إنهم يريدون[(١٥٩)]. فهم الاستعارات الخبرية (كما نسميها) بوصفها تشبيهات بلا أداة التشبيه، ويفهمون[(١٦٠)] (على عكس علماء المنطق) الاستعارة (وطبيعي بناء على التشبيه أيضاً) بوصفها لا تخصّ نوع الشعر الكاذب الوهمي.

ويشبه ابن رشد (ت ١١٩٨) الفارابي عندما يعتقد في التلخيص الصدق في الأقوال الشعرية، والحق أنه لا يقول قولاً قاطعاً في أي مكان بأن هذه الأقوال كاذبة. غير أنه يقرر[(١٦١)] أن المطابقة بين الصورة الأصلية تكون بالضبط قليلة إلى هذه الدرجة كما في الفنون التصويرية، وهذا ما ينطبق على التشبيه التمثيلي التخييلي، هذا القول الذي يجعل جوهر الشيء معروفاً. وهذا ما يُستنتج من رأي الفارابي بأن التشبيه ينضوي تحت الكاذب. ويلاحظ ابن رشد في أثناء سياق معالجته للتشبيه بلا أداة (أو الاستعارة الخبرية)[(١٦٢)] أن المقصود لدى ذلك ليس ادعاء مطابقة حقيقية قائمة، على الرغم من أسلوب التعبير المطابق ("هو بحر"). وبهذا يأتي إلى رأي شبيه حول هذا النوع من التشبيه مثل حازم القرطاجني، على الرغم من أن مراده، على عكس الآخرين، ليس الدفاع عن الشعر. والحق يُقال أنه بيّن حالاً أنّ مثل هذا النوع من التشبيه التمثيلي يترك القارىء أحياناً في غموض، عما إذا كان المتكلم يريد أن يعمل قولاً مكرراً أو قولاً مفهوماً مجازياً. وهكذا ينخدع كثيرون بقول

امبيدوكليس: "ماء البحر عرق الأرض الذي تجمع في قارورتها"، في الوقت الذي يأخذون الصور المستعملة في ذلك حرفياً. ولكن خطر التبديل هو الأعظم في هذه الحالات، حيث لا تملك[١٦٣] اللغة للشيء تعبيراً مكرراً، وإنما تعبيراً مجازياً فقط. ولكن المناقشة هنا تخصّ السفسطائية أكثر مما تخصّ فن الشعر.

١٠ ـ هل أثَّر مذهب القياس الشعري في نظرية الشعر العربي الحقيقية؟

كان الحديث ـ فيما سبق ـ عن تأثير الشعر العربي الحقيقية في فن الشعر المنطقي في بعض الأحيان. ولكن النظرية كانت ممثلة في الأدب أكثر. وقد أثر فن الشعر الفلسفي في نظرية الشعر العربي الحقيقية[١٦٤].

ونريد فيما يأتي طرح سؤال عما إذا كان مفهوم القياس الشعري ومذهبه والمفاهيم والآراء الهامة والمرتبطة بذلك خلّفت آثاراً في نظرية الشعر العربي. ونستطيع أن نحدد بحثنا بعبدالقاهر الجرجاني (١٠٧٨) الذي يرد في البال أو ما يرد، وبشكل أساسي. لقد كانت المفاهيم والقوانين المؤكدة للمنطق الأرسطي مألوفة بالنسبة للجرجاني، ويستنتج من هذا أنه يستعمل[١٦٥] أحياناً لدى تحليله للشعر مصطلحات المنطق في معنى مناسب. ويضاف إلى ذلك أنه يستخدم مفاهيم تستطيع ربط معرفته بفن الشعر المنطقي أيضاً. والظاهر أنه بينما لا يعرف المحاكاة فإن مفاهيم أخرى مثل تخييل وتعجب وتمثيل تلعب لديه دورا عظيماً. ففي تعريفه الأول للتشبيه يرد مصطلح القياس الذي يسمَى قياس، علم المنطق Syllogismus، فهو يقول: "والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع

والآذان"[١٦٦].

ولا يجوز لنا أن نستنتج من هذا الدليل تأثر الجرجاني العميق بفن الشعر العربي الأرسطي. ففي الشروح المفردة حول التشبيه والاستعارة والتشبيهات التمثيلية الأخرى لا يوجد شيء ينمّ عن معرفة بمذهب القياس الشعري. ولا يوجد في أي مكان دليل على أن التشبيه والاستعارة قد فهما[٦٧] بوصفهما قياساً، وأن لحظة التشبيه مضمنة في المفهوم الأوسط للقياس.. إلخ. وهكذا يجب أن يبقى مفهوم القياس بالنسبة إليه على أنه "تشبيه الشيء بالشيء" (أو شبيهه تقريباً) كما في الاقتباس المذكور سابقاً.

وللمصطلحات: تخييل وتعجيب وتمثيل عند الجرجاني معنى آخر تماماً مما هو لدى الفارابي وابن سينا. فالتخييل[١٦٨] لا يعبر إطلاقاً عن طريقة تأثير التشبيهات التمثيلية أو الشعرية الأخرى، والأرجح أنه مصطلح فني لمجموعة محددة من الأساليب الفنية[١٦٩]. إنّ هناك أنواعاً كثيرة تندرج تحت اسم حسن التأويل[١٧٠]، ومنها "أنْ يُدّعى في الصفة الثابتة للشيء أنه إنما كان لعلة يضعها الشاعر ويختلقها إما لأمر يرجع إلى إكبار الممدوح أو أمر من الأمور". وهناك "نوع آخر من التخييل، وهو يرجع إلى ما مضى من تناسي التشبيه وصرف النفس عن توهمه إلا أن ما مضى معلل، وهذا غير معلل"[١٧١].

ويرتبط بالأسلوب الاخير شيء آخر يسميه الجرجاني[١٧٢] "التعجب"، ويتعلق الأمر لدى ذلك بتعبير العجب الذي غالباً ما يطلقه الشعراء على الاستعارة التجنيسية بشكل خاص naturalixierte. وما يفهمه[١٧٣] ابن سينا من هذا المفهوم لا علاقة لهذا على الإطلاق.

إن الشعر الذي يتضمن هذه الأساليب الفنية ويوجد الأسباب الخيالية أو يأخذ مفهوماً استعارياً بشكل حرفي، يعدّ كاذباً عند الجرجاني[١٧٤].

وبخلاف ذلك يؤكد بكل وضوح أن لا علاقة للاستعارة الحقيقية بهذا النوع من الشعر أبداً[١٧٥]، وذلك بقوله: "وأعلم أنّ الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك، فلا يكون مخبَره على خلاف خبره". وتخصّ الاستعارة عند الجرجاني أسلوب الشعر الذي يقع تحت شعار "أحسن الشعر أصدقه"[١٧٦].

وهذا مفهوم الذين يعارضهم[١٧٧] أهل المنطق تماما، والذين ـ باستثناء حازم القرطاجني المتأخر الذي لم يكن فقط عالم منطق، وإنما منظر شعر في التطبيق العملي ـ لم يتخلصوا تماماً من الرأي القائل: إن التشبيه والاستعارة أقوال أو أساليب تعبير كاذبة، لأنها تستدعي في تصور السامع شبيه الشيء، ولكن ليس نفسه.

وللمصطلح تمثيل[١٧٨] معنى آخر عند الجرجاني مما هو في فن الشعر المنطقي (وعلم البلاغة). ويفهم منظر الشعر من ذلك أنه "تشبيه عقلي"[١٧٩]، وهذا يعني أنه "الشبه الذي يحصل بضرب من التأويل كقولك هذه حجة كالشمس في الظهور"[١٨٠].

ويُشار في هذا السياق أيضاً إلى أن الجرجاني يقتبس ويناقش في مواضع عدة[١٨١] أبياتاً تتضمن حسب مصطلحات المنطقيين العرب" مصطلح التمثيل الخطابي، ومثاله قول الشاعر:

لا تُنكري عَطَلَ الكريم من الغنى فالسيل حربٌ للمكان العالي[١٨٢]

فمن الواضح أن الجرجاني في التعليق على هذا البيت يجند عدة مصلطحات منطقية، أي الاحتجاج والقياس، وهنا المطابقة[١٨٣]، لشرح الأسلوب الفني، ولكنه لا يستعمل مصطلح التمثيل الذي استعمله المنطقيون بشكل حتمي، (والذي استعمله حازم القرطاجني في حال مطابق أيضاً). إن السؤل الذي طرحناه في هذا المقطع يجب أن يجاب

عنه بـ "لا". فقد ملك عبدالقاهر الجرجاني معرفة أكيدة في المنطق، وطبقها أحياناً في تحليله للشعر ايضا. هذا شيء وشيء آخر هو أن نظريته الشعرية ـ على الأقل في المجال الذي يشغلنا هنا ـ لا تقف في تراث فن الشعر المنطقي، ولم تكن متأثرة به في النقاط الجوهرية. ولا شك أنه يستخدم مصطلحات عدة، تلعب دوراً في نظرية الأدب الأرسطية. فاستخدام مفهوم التخييل مثلاً يمكن تفسيره بأنه كان قبل الجرجاني في فن الشعر الفلسفي، ويبدو أنه كان مرتبطاً بالشعر هنا فقط[١٨٤].

ولكن إذا ما انبغى على منظر الشعر نفسه أن يقترض عند خلق أدواته المفهومية أيضاً من فن الشعر الأرسطي العربي (وهذا ما هو غير مؤكد ولو لمرة واحدة)، فهل يستطيع المرء بناء على هذا القرض أن يتحدث عن تاثير من خلال ثروة المعاني هذه؟. أيجوز للمرء أن يقطع النظر عن ذلك، لأن مضامين المفاهيم المتعلقة أصبحت شيئاً آخر تماماً عند الجرجاني.

١١ ـ من أين ينحدر مفهوم القياس الشعري ومذهبه؟

أثبت في المقطع الأول من هذا البحث أنَ أصل مفهوم القياس الشعري ومذهبه معروفان منذ عهد قديم. ويجب علينا في النهاية أن نأتي للحديث عن القضية مرة أخرى. لأن الفهم الصحيح لما هو القياس الشعري، يجعل بعض النظريات التي صيغت سابقا حول أصله ونشأته تظهر في وجه آخر تقريباً. وسنجد ماعدا ذلك ـ فيما يلي ـ بعض المواضع من مؤلفات أرسطو Organon التي لم تؤخذ بعين الاعتبار حتى الآن، ولكن لها أهمية كبرى في ردّ الجواب على السؤال المطروح سابقا.

ولم يعرف أرسطو نفسه القياس الشعري. والنظرية التي تطالب أو

تدّعي بوجود مثل هذا، من المحتمل أنها ظهرت في محيط المحاورات التي قادت الشراح الأرسطيين والأفلاطونيين الجدد في الاسكندرية حول السياق الآلي لمؤلفات أرسطو لتوسيع فني البلاغة والشعر)[١٨٥].

ويعود الفضل لنشوء هذه النظرية على ما يبدو لتأثير إلزام النظام، لأنه من أجل الكتب الأربعة الأخيرة للمؤلفات الأرسطية الموسعة ومن ذلك علم البلاغة الذي كان إلحاقه مشكلة مثلما كان إلحاق فن الشعر يتم تثبيت قياس تابع لكل منهما عند أرسطو. ولن يكون بعيداً إلحاق قياس محدد مرتبط في جانب مضعف بفن الشعر مع علم البلاغة.

ومن الطبيعي أن يطرح السؤال نفسه هنا، عن قدرة المفاهيم والأفكار المحددة في إثبات نفسها عند أرسطو ـ إن لم يكن المصطلح المسكوك والمذهب المكون من القياس الشعري ـ تلك التي تخدم كنقطة بدء، وتستطيع الدفاع عن دعوى المدافعين الاسكندريين المتأخرين في مفهومهم بإلحاق قياس بفن الشعر. وقد حاول كل من بورغل واسماعيل دهيت في العصر الحديث الإجابة عن هذا السؤال.

لقد أشار بورغل[١٨٦] في مكانين من كتاب فن الشعر، حيث يتحدث أرسطو عن القياسات أو الاستنتاجات الخاطئة بوصفها وسائل شعرية هامة.

ففي الفصل ١٦ يسمي أرسطو في سياق معالجته خمسة أنواع من "الاستكشاف" أو "عودة المعرفة"، كما يذكر نوعاً يقوم على الاستنتاج، ونوعاً من عودة المعرفة "بناء على استنتاج خاطئ للجمهور"[١٨٧].

ويذكر الفيلسوف في الفصل ٢٤ تحت الوسائل الفعالة التي علّمها هومر للآخرين، "القول الكاذب" ايضاً ويتعلق الأمر لدى ذلك باستنتاجات كاذبة تغري المستمع بها[١٨٨].

ولا شك أنّ المرء لا يستطيع أن يأخذ هذين الموضعين للمطالبة بحق فهم القياس الشعري كما أدركه العرب ومثلوه. فالأمر لا يتعلق حسب هذا

الفهم باستنتاج كاذب ببساطة، والأرجح أنه أو استنتاجه يعرض نوعاً محدداً من القول الكاذب بشكل تام، أي قولاً مجازياً تشبيهياً كان أم استعارياً. وبخلاف ذلك يمكن للمرء مع بورغل أن يربط هذين الموضعين مع وجهة نظر J. Philoponos فيلوبونوس التي تقول إن الكتب الأربعة الأخيرة من مؤلفات أرسطو الموسعة "تعلمنا بالوسائل التي كوّنت حسبها الاستنتاجات الخاطئة"(١٨٩).

لقد نبه بورغل(١٩٠) ودهيت(١٩١) إلى فقرة أخرى في فن الشعر (يوجد مثال مواز بالمناسبة في علم البلاغة) (١٩٢). فهناك ينبغي على أرسطو أنه ربط نوعاً من أنواع الاستعارة المذكورة من قبله، أي التي تقوم على مطابقة مع الاسلوب القياسي. وتنص الفقرة كما يأتي(١٩٣) : "أسمي المطابقة، حيث يقف (يتصرف) الثاني من الأول، كما الرابع من الثاني. وأحياناً يضاف أيضاً، ما المقصود، ولما قيل... [مثلاً] كما يقف العمر من الحياة يقف المساء "عمر النهار"، والعمر "مساء الحياة..."

ويتعلق الأمر هنا ـ حقيقة ـ بتشبيه تمثيلي، ولاشك أنه لاحاجة لتفسير أن أرسطو لم يسجل هنا قياساً شعرياً كما فهمه ابن سينا تقريباً.

وفيما سيأتي ينبغي أن تذكر فقرة مخصصة للاستعارة من كتاب الطوبيقا(١٩٤) (علم البلاغة القديم) لأرسطو الذي بقى دون أن يؤخذ بعين الاعتبار حتى الآن في هذه المناقشة. فهو يتفق أكثر بكثير مع فهم الفلاسفة العرب عن التشبيه التمثيلي عما جرى الحديث عنه سابقاً. ومن الملاحظ أن أرسطو يستعمل هنا المفهومين أي المثال والمحاكاة، "وذلك أنّ الاستعارة قد تجعل المعنى معلوماً بضرب من الضروب لمكان التشابه، إذ كان كل من يستعمل الاستعارة فإنما يستعملها لمكان تشابه ما،... وذلك أن المثال كونه تشبيهاً"(١٩٥).

ويرتكز الفهم بأن التمثيل (عما إذا يفهمه المرء الآن بوصفه قياساً أم لا) مميز في الشعر وملحق بكتاب فن الشعر على ملاحظات أرسطو

المنتشرة في كتاب علم البلاغة كما يلي[١٩٦] : "ولكنَ التشبيه استعارة أيضاً... التشبيه يكون مفيداً في الكلام النثري، إلا أن استعماله فيه نادر، لأنه يحمل طبيعة شعرية".

ولا تكفي هذه الاقتباسات لجواز سريان بداية ملموسة لمذهب القياس الشعري. والظاهر أن بداية ملموسة له لا تترك مجالاً لإثباتها عند أرسطو. ويجب على المرء دائماً أن يعترف للشرّاح بأنهم لم يفكروا بعيداً عن أرسطو. لقد قام تطور مفهوم القياس الشعري ومذهبه حتى درجة مؤكدة في استنتاج البداية المنطقية انطلاقاً من أرسطو.

وننتقل إلى الشواهد التي يصبح مصطلح "القياس الشعري" فيها معقولاً لنا لأول مرة. ونريد طرح سؤال لدى ذلك حول الآراء التي ارتبط المفهوم بها.

ويأتي Cark Prantl في المقدمة فقد أشار في كتابه (تاريخ المنطق في الغرب) إلى فقرة في تمهيد شرح الأنواع لـ Armeniers Elias ارمينيرس ايلياس (حوالي ٦٠٠)، واقتبس[١٩٧] هذه الفقرة من النص الأصلي. وقد أعلمنا بالاقتباس المختص فيما بعد فالتسر في مقالة بعنوان "حول تاريخ التراث لفن الشعر الأرسطي" مرة أخرى، وقد اعتمد المؤلفون المتأخرون كلهم على عمل فالتسر، وقاموا بمناقشة القضية.

وهذه هي الجملة القاطعة مرة أخرى مترجمة: "إن كانت مقدمات القياس[١٩٩] صحيحة بشكل كامل، فإنها تنتج قياساً برهانياً، وإن كانت كاذبة بشكل كامل، فإنها تنتج قياساً شعرياً كاذباً".

إن فهم إيلياس هذا مثّله الفارابي بعد ثلاثمائة سنة بشكل تام (انظر فيما سبق ص ٧٣ ـ ٧٤ من البحث)، وهذا الفهم يوجد الآن في مصادر الحواشي التفسيرية الاسكندرية للمؤلفات اليونانية والشروح التي تعود إلى العهد القديم المتأخر، لذلك لا حاجة للمرء أن يعجب من أن العرب احتمالاً لم يعرفوا إيلياس على الإطلاق[٢٠٠].

لقد نبّه Otto Jmmisch اوتو اميّش في مقالته "حول فن الشعر الأرسطي"[201] إلى حاشية تفسيرية[202]، تنص كما يأتي: "يقسم المرء الكتب حسب التحليلات إلى الطوبيقا أو الدياليكتيك حيث يكون حضور الصدق كاذباً، وإلى إعادات السفسطانيين التي يتغلب فيها الكذب على الصدق، ومن ثم إلى كتاب فن الشعر، حيث تم الحديث عن القياس الكاذب بشكل تام، لأن هذا كله مصطنع ومفتعل".

وكما يظهر الاقتباسان فإن مفهوم القياس الشعري الذي ينظر إليه بأنه كاذب بشكل تام ودائم، مشهود له بمرحلة قبل العرب شهادة جيدة. ولكن كيف يقف مع الرأي بأن هذا القياس تشبيه تمثيلي؟ ولا تجوز كلمة fabuloes "غير حقيقي، خيالي" التي وصف إيلياس بها القياس الشعري، وكذلك المفهومان اللذان يستعملهما الشارح بكثير على هذا السؤال.

وهنا يجب علينا أن نقرَ أنَ هذا الفهم يعود إلى العهد القديم المتأخر ايضاً، وهذا يستنتج من أنَ الفارابي في رسالة في قوانين صناعة الشعراء، حيث حدد التشبيه التمثيلي بشكل واضح بالقياس الشعري، مرتبط بالمصادر الاسكندرية إلى درجة قريبة من الكمال[203]. (إنه يعيد نظرية إيلياس بشكل حرفي تقريبا). ومن الطبيعي أن المرء يجب أن يحسب أنه وُجدت لدى الشراح في العهد القديم المتأخر إدراكات مختلفة حول كيفية وجود القياس الذي تحوّل إلى فن الشعر ـ كما نعلم فكر مثلاً فيلوبونوس باستنتاج كاذب ـ وأن العرب استلهموا إحدى هذه النظريات فقط.

لقد أعدنا كتابة فقرة من كتاب الطوبيقا (ص ٨٤) ويُستنتج منها أن أرسطو ميَّز التشبيه التمثيلي أحياناً بوصفه قائماً على المحاكاة. وهذا يقودنا إلى السؤال الأخير: هل يعود تبدل دلالة المفهوم المركزي في فن الشعر المحاكاة" (في المعنى الأرسطي: التمثيل، تمثيل الحقيقة، خاصة الفعل الإنساني) إلى "التشبيه التمثيلي، أو المثال" إلى العهد القديم

المتأخر[٢٠٤].

ويُعترف أن هذه الامكانية قائمة نظريا، ولكن مع كل ذلك نعتقد أن السؤال يجب أن يجاب عنه بالنفي. ومن المحتمل أنه يبدو لنا أنَّ مثل هذا الفهم السيء، حيث بقي الارتباط بأفكار شبيهة، محتفظاً به أفضل مما هو عند التراث العربي الاسلامي.

هذا شيء، ولكن الشيء الآخر هو السؤال عما إذا بيَن شرّاح العهد القديم المتأخر أن التمثيل يقوم على المحاكاة أحياناً، أو أنهم أطلقوا عليه اسم المحاكاة. ونظراً إلى حقيقة أنَ أرسطو نفسه قام بخطوات في هذا الاتجاه فإن الجواب عن هذا السؤال يحتمل أنه إيجابي. وعلى كل حال فإن العرب وجدوا أمامهم الحالة الآتية[٢٠٥]:

لقد احتل مفهوم المحاكاة[٢٠٦] مكانة مركزية في كتاب فن الشعر لأرسطو بشكل واضح. وكان مصطلح "المثال، أو التشبيه التمثيلي" (ربما يكون eikon أو مرادفه السرياني) مفهوماً مركزياً في حيثيات العهد القديم المتأخر لإلحاق فن الشعر بمؤلفات أرسطو، وفي داخل مجموعة المرويات، وخاصة مذهب القياس الشعري. ومن المحتمل أن مصطلح المحاكاة استخدم هنا للصورة أيضاً عن طريق الاقتراض من أرسطو[٢٠٧].

ويجب على المرء منذ الآن وصاعداً أن يضع في الاعتبار أن العرب قلما عرفوا الشعر الاغريقي نفسه.

ولا يقع في هذه الحالة شيء أقرب مما في نثر المفهومين المركزيين، أي المحاكاة أو الصورة هنا وهناك.

وإنه من المحتمل أنَ هذا ما فعله المترجمون من قبل. وعلى هذه الطريقة يتضح ضوء بشكل خاص، وهو أنَ ـ من جانب ـ أبا بشر أعاد[٢٠٨] كلمة المحاكاة في فن الشعر مِن خلال التشبيه والاستعارة

غالباً، وأنّ ـ من جانب آخر ـ أبا عثمان الدمشقي ترجم[٢٠٩] المحاكاة في اقتباس موضعي من كتاب الطوبيقا لأرسطو بالتشبيه، حيث كان يقصد حقيقة عمل التشبيه أو الاستعاري.

ولكن ماتزال تقوم إمكانية أخرى، وهي أنَّ معنى مصطلح المحاكاة لم يكن واضحاً لدى أبي بشر وأبي عثمان الدمشقي ولذلك أعاداه حسب نص الكلمة الخارجي، فالتشبيه يعني حرفياً "عمل الشبه أو عمل التساوي" والمحاكاة تعني "الشبيه أو القرب بين الشيئين"[٢١٠].

وعلى كل حال عَدَّ الفلاسفة العرب مفهوم المحاكاة (في العربية تشبيه أو محاكاة) المستعمل في الشعر مطابقاً للمفهوم المستعمل في تراث حيثيات الإلحاق، أي التشبيه التمثيلي أو المثال، سواء الذين عالجوا النص المترجم من فن الشعر أم الذين استحوذت عليهم أفكار حيثيات الإلحاق.

ولكن الآن لماذا تغلب معنى التشبيه التمثيلي على تمثيل الحقيقة، ولاسيما تصور العمل الإنساني، عِند العرب وليس العكس؟ والجواب لأنّ تراث حيثيات الإلحاق المذكور سابقاً أثَّر فيهم تأثيراً أكثر من تراث الشروح الحقيقي. وليس من المحقق مرة واحدة إن كان أحد الشروح القديمة لفن الشعر عند أرسطو قد ترجم إلى العربية[٢١١].

ولكن يُضاف إلى ذلك أن الفلاسفة العرب استطاعوا ربط معنى "المثال والتشبيه التمثيلي" ـ ولكن ليس تمثيل الحقيقة، ولاسيما تصور العمل الإنساني ـ بالشعر بطريقة معقولة، لأنه قلما كانت لديهم معرفة مباشرة بالشعر الإغريقي كما قيل. إنَّ ما عرفه العرب كان محصوراً بالشعر العربي، وبخاصة الحديث الذي ازدهر في عصر أبي بشر والفلاسفة الذين أتوا بعده. ففي هذا الشعر ـ كما في الشعر العربي الكلاسيكي أيضاً ـ لم تكن هناك أنواع موضوعية مثل (الدراما ـ والملحمة) التي تتميز "بتصور الحقيقة، وبخاصة تصور العمل الإنساني". وبخلاف ذلك يعود

الفضل إليه في إيراد معنى رائع صادق، ولاسيما في الوصف والصور من تشبيهات واستعارات وتطورات مجازية مركبة المنتشرة في غير هذا الموضوع.

وبناء على هذه الظروف كان من الصعب أن تظهر نظرية في علم الأدب عند الفلاسفة العرب أصح من مثل هذه التي كان التمثيل فيها الوسيلة الشعرية المطلقة[٢١٢]. لقد عزّ اتضاح فكرة أن أرسطو عني في فن الشعر بالمحاكاة شيئاً آخر غير المثال أو التشبيه التمثيلي (المجاز).

الهوامش

١ ـ انظر المقطع ١١.

٢ ـ أول ما يخطر ببالي الأسئلة المطروحة للمعالجة في المقطعين ٧ و ٩.

٣ ـ مثلا **Heinrichs** هاينريشس في كتابه **Ar Dicht** ص١٣٩ حيث يتحدث عن مفهوم القياس الذي لا يقبله العقل في الشعر. ويسمي في كتابه **Die ant Vern** ص٢٧٨ تنظيم الشعر في مستويات بأنه فن قياسي من خلال الفارابي في كتابه الحروف، وبأنه معقول ومزعج بشكل قليل. ويقترب **Buergel** بورغل في كتابه **Remarques** ص١٣٤ من الحقيقة عندما يدرس الاستعارة بالعلاقة مع الاسئلة القياسية. وهو يريد أن يفهم ص١٣٥ التعليل التخييلي بوصفه قياسا شعرياً، ويتعجب في ص١٣٨ ـ ١٣٩، التعليق ٦ من أن المثال الذي يأتي به الشريف الجرجاني (انظر حاشية البحث ٦) ليس تعليلا تخييليا (كذلك الشيء الذي يعتبره بورغل قياسا شعريا)، وإنما هو تشبيه في شكل استعاري فقط، وهذا يعني استعارة خبرية.

وقد فهمت شخصيا في **Grundpr** ص٥٠ القياس الشعري وشرحته بشكل خاطىء. ولا يُعقل تفسير **Butterworth** بوتيرورث الذي قدمه في كتابه... **Averroes Three** ص٣٨ حول رأي ابن رشد بأن الشعر فن قياسي... (انظر حاشية البحث ٣٠). وتستكمل هذه المختارات من سوء الفهم فيما يخصّ الحديث عن المفهوم المعروض.

٤ ـ نجد شيئاً من هذا عند**Dahiyat** دهيت ص٢٣، ٤٢ ـ٤٥. ويجب أن يُذكر بالثناء بوصفه الوحيد الذي عرف معرفة صحيحة أن المجاز حسب رأي الفلاسفة العرب نوع من القياس الضمني.

٥ ـ مثلاً يقول الفارابي: الألفاظ ص٩٨: "وما كان من هذه الأصناف يسوق الذهن إلى الانقياد الشعري فهي المقاييس الشعرية". ويذكر ابن سينا: البرهان ص٤ قائلا "وأما القياس الشعري فلا يوقع تصديقا، ولكن يوقع تخييلا محركا للنفس إلى انبساط وانقباض بالمحاكاة لأمور جميلة أو قبيحة". (حول مصطلح التصديق انظر حاشية البحث ١٢٤). ويعرّف الشريف الجرجاني في كتابه التعريفات ص١٣٢ الشعر في اصطلاح المنطقيين بأنه: "قياس مؤلف من المخيلات والغرض منه انفعال النفس بالترغيب والتنفير". (لمتابعة هذا الاقتباس انظر الحاشية المقبلة). وانظر:**Maimonides** ميمونيدس ص٤٩،

والفارابي: إحصاء العلوم ص٦٧، ورسالة صدر بها الكتاب ص٢٢٦، وكتاب الحروف ص٧٠، وابن سينا: الإشارات والتنبيهات ص٥١١ وما بعدها. والغزالي: معيار العلم ص١٥٨. والتهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون ص٧٤٦.

٦ ـ مثلا الشريف الجرجاني في التعريفات ص١٣٢ ـ ١٣٣، حيث يقول: "كقولهم الخمر ياقوتة سيّالة، والعسل مرة مهوعة. وهذان المثالان عند التهانوي: كشاف... ص٧٤٦. ويوجد المثال الثاني عند ابن سينا: القياس ص٥، والبرهان ص١٧ والإشارات والتنبيهات ص٤١٣، والنجاة ص٦٤، ودانشنامه ص٧٤، وعيون الحكمة ص١٣. أنه يرجع إلى أرسطو في Soph El. الفصل ٥ ص١٦٧، حيث يوجد في سياق اخر.

٧ ـ ص٥٧. حيث أكد أن الشاعر لا يحاول إيقاع التصديق بالقياس الشعري وإنما التخييل. وهو يظهر إرادة التصديق ويستعمل مقدماته على أنها مسلمة. ويضرب مثالا على ذلك إذا ما قال المرء: "فلان قمر" لأنه حسن الوجه، ومن ثم يستنتج الآتي: فلان جميل الوجه، وكل جميل الوجه قمر. إذن "فلان قمر". ولكن الشاعر لا يقصد هذا، فهو يخيل ليرغب ولتجد نفس المستمع الممدوح جميلا. وهذا ما يفعله الشاعر إذا أراد أن ينفر المستمع ويجعله يشعر بالاشمئزاز ومثاله على ذلك تشبيه الورد بشيء كريه بغيض. (انظر حاشية المقال ٩٥) والمثال مأخوذ من قول ابن الرومي: (الديوان ص١٤٥٢)

كأنه سرم بغل حين يخرجه عند الرياث وباقي الروث في وسطه

وينقل التهانوي كشاف... ص١١٩١ هذه الأفكار نقلا يكاد يكون حرفيا وانظر ابن سينا: عيون الحكمة ص١٣، والبرهان ص١٦. (حيث جاء في الأخير: "والذي يفعل هذا الفعل هو المخيلات، فإنها تقبض النفس عن أمور وتبسطها نحو أمور. مثل ما يفعله الشيء المصدق به، فيقوم مع التكذيب بها مقام ما قد صدق به، كما قد يقول قائل للعسل إنه مرة مقيئة فتتقزز عنه النفس مع التكذيب بما قيل كما يتقزز عنه مع التصديق به أو قريبا منه. وكما يقال إن هذا المطبوخ المسهل هو في حكم الشراب فيجيب أن تتخيله شرابا حتى يسهل عليك شربه فيتخيل ذلك فيسهل عليه. وذلك مع التكذيب به "المترجم").

٨ ـ انظر الحاشية السابقة.

٩ ـ انظر كيتي وشوبنر: ص ٥٨٣ ـ ٥٨٥ Averroes Schriften zur dogik.

١٠ ـ غير أنه يجوز أن ترد نتائج الشكل الأول حسب طريقة سيلارنيت ايضا، مثلا: فلان جبان. لا جبان يكون أسدا. فتكون النتيجة الآتية: فلان ليس اسدا.

١١ ـ انظر فيما بعد ص٥٥ ومابعدها.

١٢ ـ الجرجاني: أسرار البلاغة ١١/١٤

١٣ ـ انظر فيما بعد ص ٧١

١٤ ـ انظر فيما بعد الحاشية ٢١.

١٥ ـ انظر فيما بعد ص٥٥ وما بعدها.

١٦ ـ لم يبرر الفلاسفة المسلمون المعارضة بين الصورة الأصلية والصورة طبق الأصل بحدة. والحقيقة أنه يوجد معادل تام للصورة طبق الأصل، وهو (تمثيل) إلى حد ما. (انظر ص٦٢ ـ ٦٣ من البحث)، غير أن مقابلها، أي الصورة الأصل، ينقص. إن التصور بأن المحاكاة الأدبية (التشبيه أو

الاستعارة)، وكأنها تصوير مألوف في قوانين صناعة الشعراء ص١٠١ يوضح الشبيه (بشيء واقع في الكلام)، (إذاً شيء مشبه أو استعارة) من خلال صورة المرآة التي تعكس شيئاً).

وابن رشد: جوامع كتاب الشعر ص٢٠٣ (وانظر فيما بعد ص٧٧ وما بعدها من بحثنا) يذكر في السياق الشبيه بالتصوير في الفنون التشكيلية، ويرجع التصور الموجود هنا أخيراً إلى أرسطو نفسه: فهو يسمي التشبيه التمثيلي بـ "مثال" وانظر فيما بعد ص٨٤.

١٧ ـ ص٩٣.

١٨ ـ المقصود أسلوب النتيجة البرهاني. انظر فيما بعد المقطع ٢.

١٩ ـ ينبه هاينريشس في كتابه **Die ant Verkn** ص٢٥٥ إلى أنه يفتقد مفهوم القياس الشعري في كتابه الشعر للفارابي وهذا صحيح فقط بوصف أنّ الفيلسوف لم يستعمل المصطلح في هذا المؤلَّف استعمالاً صريحاً. ويستنتج من الموضع القائم للمناقشة (وهو الموضع الذي ناقشه هاينريشس بالمناسبة في **Ar Dicht** ص ١٤٤ ولكنه أساء فهمه) أن الفارابي يفهم التشبيه التمثيلي أيضاً على أنه مقدمات قياس أو قياس.

٢٠ ـ في المثال السابق يُمَثِّل نوع من التشبيه التمثيلي الذي التمسه الفارابي من خلال جملة "كل جميل وجه قمر". ففيه يُستدعى الشيء المجسم نفسه (أي القمر) في التصور. الجملة ـ وكأنها تعريف ـ تطابق على كل حال بهدف أسلوب الاستنتاج العلمي الجملة في مثالنا: "كل إغريقي إنسان"، التي يستطيع المرء أن يضيفها بوصفها جزءاً من تعريف (لم يُذكر هنا كاملاً) إلى طبيعة تعريفية مؤكدة.

ويمثل النوع الآخر من التشبيه التمثيلي في الأعلى من خلال الجملة "فلان قمر (لأنه جميل الوجه)". ففيه يُستدعى الشيء المجسم (القمر) في شيء آخر (أي فلان) في التصور والجملة ـ وكأنها برهان ـ تطابق على كل حال هدف أسلوب الاستنتاج العلمي في مثالنا البرهان القصير "فلان إنسان، لأنه إغريقي".

٢١ ـ ولاسيما عند ابن سينا: المجموع والحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر ص١٥ ـ ١٦، ٢٠، ٢١ حيث يستعمل مفهوم "مقدمات شعرية أو مخيلة" فقط. ويستعمل المصطلحات الآتية في المعنى نفسه في كتابه فن الشعر: (كلام) ص١٦١، و(قول) ص١٦١. غير أنه يوجد في بعض الأحيان مفهوم (مقدمات شعرية) أيضاً، مثلاً ص١٨٨.

٢٢ ـ لهذا الغرض وما يأتي انظر ضروب التشبيهات التمثيلية (أنواع المحاكاة) عند ابن سينا ص٧١ وما بعدها من بحثنا.

٢٣ ـ انظر حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ص٦٧. (حيث يذكر فما كان من الأقاويل القياسية مبنياً على تخييل موجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولاً شعرياً سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو مظنونة المترجم).

٢٤ ـ المصدر السابق ص٦٧. (حيث يقول: "والأقوال التي بهذه الصفة خطابيّة بما يكون فيها من إقناع شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة والخيالات". المترجم).

٢٥ ـ مثال ذلك ما ذكره الجرجاني في أسرار البلاغة ٥/٥ لصالح بن عبدالقدوس:

وإنّ من أدَّبته في الصبا كالعود يُسقى الماء في غَرسِه

٢٦ ـ يلاحظ لدى التقرير الراهن أنّ مقدمات القياس الشعرية لها الصفة المباشرة أو الأصلية (انظر ص٥٥ من البحث) ولكن غالباً ما تُستعمل أحكام على أنها مقدمات قياس شعري أيضاً، وهي التي تكون من ناحيتها استنتاجات من القياسات الشعرية. (ومن ثم يتوجب علينا دراسة مقدمات القياس

الشعري ذات الصفة غير المباشرة أو الثانوية) والجمل المذكورة في الحاشية. من البحث أمثلة لذلك. إن مقدمات القياس الشعري "الخمر ياقوت أحمر سائل" الذي يستطيع المرء أن يؤلف منه القياس الشعري الضمني أيضا: "الزجاجة تنثر الياقوت الأحمر السائل" تكون هذه المقدمات من ناحيتها استنتاجا من القياس الشعري التالي: الخمر سائل من ناحية، وأحمر متوهج من ناحية أخرى. فكل أحمر متوهج ياقوت. إذا الخمر ياقوت سائل. إنّ مقدمة القياس الشعري التي ذكرت القياس الأخير فقط لها صفة مباشرة أساسية، فالمسند إليه فيها **M** هو وجه الشبه للتشبيه المطابق "الخمر ياقوت أحمر سائل".

ويبدو أن الفرق بين مقدمات القياس الشعري الأساسية ومقدمات القياس الشعري الثانوية لم يلاحظ دائما ملاحظة قاطعة من قبل الفلاسفة العرب.

٢٧ ـ انظر أرسطو: الميتافيزيقا ص١٠١٨ أ و ١٠٥٤ ب.

٢٨ ـ انظر المقطع ٢.

٢٩ ـ رسالة في قوانين صناعة الشعراء ص١٥١.

٣٠ ـ ويلاحظ بهذا المعنى ابن رشد: جوامع كتاب الشعر ص٢٠٥ أيضا.

٣١ ـ رسالة في قوانين صناعة الشعراء ص١٥١

٣٢ ـ ص ٢٦٤، ٢٦٦.

٣٣ ـ المصدر السابق ص٢٦٤ وما بعدها.

٣٤ ـ المصدر السابق ص٢٦٤.

٣٥ ـ هذا ما ذهبت إليه في **Averoe`s Rueckwendung** ص ٢٩٩، الملحق ١ ـ ٢، وما فهمه دهيت ص٢٣، ٤٤ وما بعدها أيضا.

٣٦ ـ من الممكن أنّ هذا الشكل غير القياسي لعب دورا في محاورات شراح أرسطو الاسكندريين المتأخرين حول السؤال المتعلق بالنتيجة التي تلحق بفن الشعر. (انظر فيما بعد ص٨٢ من البحث). وربما يعتقد **A. Hermeiu** أ. هيرميو بالشكل غير القياسي للمنطق الذي يريد أن يسوقه لفن الشعر، شيئاً من هذا النحو. (انظر **Walzer** فالستر: **Zur Traditions geschichte** ص ١٣٣).

٣٧ ـ انظر فيما بعد المقطعين ٢، ٩.

٣٨ ـ انظر فيما بعد المقطعين ٩، ١١.

٣٩ ـ أتبع هنا الطوسي الذي اقتبس وناقش في شرحه للإشارات والتنبيهات لابن سينا ص٥١٢ ـ ٥١٥ هذا والنموذجين التاليين بشكل كامل وإجمالي.

٤٠ ـ يجب أن يقول المرء بشكل تام: إن القياس البرهاني هو الوحيد الذي يجب أن يحتوي على مقدمتي قياس من النوع المميز له. أما القياسات الأخرى المفردة فتكفي مقدمة قياس من النوع المميز لها، أو تكون قابلة للتفكير على الإطلاق.

٤١ ـ انظر الحاشية ٣٩.

٤٢ ـ لملاحظة ما قيل في الحاشية ٤٠.

٤٣ ـ ص ٦٣ ـ ٦٩

٤٤ ـ ص ٩٣ ـ ٩٤. وانظر حول ذلك هاينريشيس: **Ar. Dicht** ص ١٤٤، ١٤٩ ـ ١٥٠.

٤٥ ـ مثلا في كتاب القياس ص٤، والإشارات والتنبيهات ص ٥١٢ ـ ٥١٣.

٤٦ ـ الإشارات والتنبيهات ص٥١٣.

٤٧ ـ المصدر السابق ص٣٨٩ ـ ٤١٣، ٥١٠ ـ ٥١٤، ودانشنامه ص٦٨ ـ ٧٦، والنجاة ص ٦٠ ـ ٦٦.

٤٨ ـ انظر الحاشية السابقة.

٤٩ ـ أتبع هنا ما ورد في الإشارات والتنبيهات ص٥١٠ ـ ٥١٤، وآخذ بالاعتبار شرح الطوسي من جديد. (انظر الحاشية ٣٩ من البحث).

٥٠ ـ لملاحظة ما قيل في الحاشية ٤٠.

٥١ ـ أستند هنا فيما يلي إلى ابن سينا في عيون الحكمة ص١٣ (حول القياس الخطابي)، وص١١ (حول الاستنتاج الاحتمالي). وانظر حول شكل الاستنتاج الاحتمالي للقياس الخطابي عروض ابن سينا المفصلة في الاعمال النوعية المخصصة للبلاغة، مثلا: كتاب المجموع والحكمة العروضية في كتاب الريوطريقا ص٢٣ ـ ٢٤، ٢٨ وما بعدها.

٥٢ ـ رسالة في قوانين صناعة الشعراء ص١٥١. وانظر فيما بعد ص٨٤ من بحثنا.

٥٣ ـ كتاب الشعر ص٩٢.

٥٤ ـ المصدر السابق ص٩٢.

٥٥ ـ المصدر السابق ص٩٢ ـ ٩٣.

٥٦ ـ المصدر السابق ص٩٣.

٥٧ ـ منهاج البلغاء ص ٦٥ ـ ٦٦.. وخاصة ص٩٥.

٥٨ ـ المصدر السابق ٦٧.

٥٩ ـ ص ٥٨. (حيث جاء إن العالم محدث لأنه جسم مؤلف مشابه البناء والبناء محدث فالعالم محدث. فههنا عالم وبناء وحسمية ومحدث) المترجم.

٦٠ ـ منهاج البلغاء ص٦٧.

٦١ ـ الديوان ١٨٩/٣.

٦٢ ـ فيما يلي أصحح ما قيل في **Grundpr** ص ٥٠ حول هذا البيت.

٦٣ ـ منهاج البلغاء ص٦٧. (حيث جاء: "فالأقاويل التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع، شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة والخيالات" المترجم).

٦٤ ـ أسرار البلاغة ٢/١٦.

٦٥ ـ رسالة في قوانين صناعة الشعراء ص ١٥٥ ـ ١٥٦. (وقد اقتبست كلام الفارابي كاملا لما فيه من الفائدة. المترجم) وحول أنماط الشعراء، انظر شويلر في **Grundpr** ص ٤٦ ـ ٥٢، وخاصة ص٥١ ـ ٥٢.

٦٦ ـ وبالمثل كما هي صياغات عربية أخرى من مؤلفات أرسطو نقل أيضا فن الشعر إلى العربية ليس عن النسخة الاغريقية الأصلية، وإنما عن ترجمة سريانية وسيطة.

٦٧ ـ انظر المقطع ١.

٦٨ ـ انظر اساليب التعابير، مثل "فيُحاكى الشجاع بالأسد، والجميل بالقمر والجواد بالبحر". ابن سينا: المجموع والحكمة العروضية في معاني الشعر ص١٦، ولملاحظة ما قيل في الحاشية ١٦ من هذا البحث.

٦٩ ـ انظر المقطع **11**.

٧٠ ـ رسالة في قوانين صناعة الشعراء ص١٥٦. واستعمل التشبيه بمفرده ص١٥٧.

٧١ ـ والحق أنني لا أريد أن اقطع تماماً بأن الفارابي يمكن أن يكون قد قصد مع (التشبيه والتمثيل)، أي أسلوبي التعبير المجازي الهامين على أنهما ممثلان لكل التعابير المجازية.

٧٢ ـ رسالة في قوانين صناعة الشعرا ص١٥١.

٧٣ ـ المصدر السابق ١٥١.

٧٤ ـ هذا ما افترضاه خطأ. هاينريشس **Ar Dicht** ص ١٣٤ وأنا في **Grundpr** ص ٥٠،

وبخاصة ص٢.

٧٥ ـ ص ١٥١.

٧٦ ـ إحصاء العلوم ص ٦٧ وكتاب الحروف ص٧٠.

٧٧ ـ المجموع والحكمة العروضية في معاني الشعر ص١٨، ٢٠، وفن الشعر ص١٧١. (في كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس).

٧٨ ـ بشكل أقرب انظر فيما بعد ص٧١ ـ ٧٢ من البحث.

٧٩ ـ الاَ يستعمل الفارابي وابن سينا في كل مناقشة للقول الشعري المفهومين ـ تخييل ومحاكاة ـ لا يمكن أن يُنظر إلى ذلك على أنه عدم المنطق (على نحو آخر لدى هاينريشس: **Die ant Verkn** ص٢٥٨، الحاشية ١٩). وليس ثمة داع لأن يلتزم الفلاسفة في كل موضوع عندما يناقشون الأسئلة المتعلقة بفن الشعر، أن يعرضوا النظرية الكاملة للقياس الشعري، وأن يجلبوا على نحو أو آخر كل المفاهيم المتعلقة بهذا، وأن يشرحوه. ولا نحتاج للتعجب أيضاً للسبب نفسه من أنّ الفارابي في مؤلفه الشعر استعمل المحاكاة والتخييل على نقيض ما هو في إحصاء العلوم ص٦٧ وكتاب الحروف ص ٧٠، ١٤٨، وكتاب فصول المدني ص٥١ ـ ٥٢. فقد استخدم التخييل فقط. (انظر هاينريشس في صفحات مختلفة الفارابي في رسالة في قوانين صناعة الشعراء يستعمل المحاكاة، ولكن ليس التخييل، لأن المفهوم الأخير كان من المتوقع في هذا المؤلّف المخصص لفن الشعر بمفرده. (فاشتقاقات الجذر "وهم" تمثل عنده ص ١٥٠ ـ ١٥١ نفس الوظيفة والمعنى. انظر هاينريشس في صفحات مختلفة). وهذا يدل على أن المؤلّف وضع قبل كتابة الشعر، والمؤلفات الأخرى.

٨٠ ـ انظر هاينريشس **Die ant. Verkn.** ص ٢٥٨، الحاشية ١٩، وحاشية ٨٤ من هذا البحث.

٨١ ـ جوامع كتاب الشعر ص ٢٠٣.

٨٢ ـ المصدر السابق ص ٢٠٤.

٨٣ ـ المصدر السابق ص ٢٠٣

٨٤ ـ وشرح هذا أنّ ابن سينا أيضاً في كتاب الشعر الذي يعد بالمناسبة شرحا مهما لفن الشعر عند ارسطو، عالج المحاكاة، بينما تنقص في المناقشة الطويلة لدى الغزالي في معيار العلم ص ١٨٥ ـ ١٨٦، وهي التي لا تعد تفسيراً لفن الشعر، وإنما تقف في تقليد المختصرات. (وقد لاحظ هاينريشس هذه القضية في **Die ant. Verkn.** ص ٢٥٨، الحاشية ١٩، دون أن يقدّم حلاً).

٨٥ ـ تلخيص كتاب أرسطوطاليس في فن الشعر ص ٢٠١. (أصناف التخييل والتشبيه) ص ٢٠٣، (يُخيِّلون ويحاكون) وانظر هنا شويلر في **Averroes Ruckwe.** ص ٢٩٩.

٨٦ ـ المصدر السابق ص ٢٠١. (تشبيه شيء بشيء وتمثيله به). وانظر لذلك شويلر في **Averroes** ص ٣٠٠.

٨٧ ـ المقدمة ص ٩١٢.

٨٨ ـ هاينريشس: **Ar. Dicht.** ص ١٤٤ ـ ١٦١. والشيء نفسه في **Die ant. Verkn.** ص ٢٥٥، وبورغل: **Die beste Diste** ص ٣٩ ـ ٤٧. وشويلر: **Grundpr.** ص ١٣ ـ ٢٥.

٨٩ ـ كتاب الشعر ص ٩٤، وشبيه به إحصاء العلوم ص ٦٧.

٩٠ ـ كتاب الشعر ص ٩٤، وإحصاء العلوم ص ٦٧ ـ ٦٨.

٩١ ـ إحصاء العلوم ٦٨.

٩٢ ـ كتاب الشعر ص ٩٤، وإحصاء العلوم ص ٦٧.

٩٣ ـ كتاب المجموع ص ١٥، وفن الشعر ص ١٦٢ (في فن الشعر لأرسطوطاليس)، والإشارات والتنبيهات ص ٤١٣. وانظر شويلر: .Grundpr ص ٥٧ ـ ٧٣، حيث ينقل اشتقاق المفهوم التعجب (تعجيب/تعجب) من فن الشعر لأرسطو.

٩٤ ـ فن الشعر ص ١٦٢، ١٧٠. وانظر حول ذلك شويلر: .Grundpr ص ١٥ ـ ١٦، ١٩ ـ ٢٠.

٩٥ ـ ابن الرومي: الديوان ج ٤ ص ١٤٥٢. وانظر الحاشية ٧ من هذا البحث.

٩٦ ـ انظر الحاشية، من هذا البحث.

٩٧ ـ فن الشعر ص ١٧٠. (حيث جاء: "وكل تشبيه ومحاكاة كان معدا عندهم نحو التقبيح أو التحسين" المترجم).

٩٨ ـ فن الشعر ص ١٦١ ـ ١٦٢.

٩٩ ـ لملاحظة الفروق البسيطة مقارنة بالفارابي انظر ما سبق ولاسيما الحاشية ٩١ من البحث.

١٠٠ ـ فن الشعر ص ١٦١.

١٠١ ـ المصدر نفسه ١٧٠ ـ ١٧١. وانظر هنا هاينريشس Ar. Dichtung ص ١٦١.

١٠٢ ـ ص ١٧.

١٠٣ ـ يلعب هذا النوع من المحاكاة حسب حازم القرطاجني ـ دورا خاصا في نوع محدد من الشعر العربي، أي في الوصف. انظر لذلك: شويلر: .Grundpr ص ٢٧ ـ ٢٨، الحاشية ١، ص ٨٦ الحاشية ١.

١٠٤ ـ ص ٩٢ ـ ٩٣.

١٠٥ ـ هكذا هاينريشس .Ar. Dicht ص ١٤٧.

١٠٦ ـ التعريفات ص ١٣٢: "الشعر... في الاصطلاح كلام مقفى موزون على سبيل القصد. [هذا التعريف يرجع إلى قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص ٢]... والشعر في اصطلاح المنطقيين قياس مؤلف من المخيلات". وانظر الحاشية ٥ من البحث.

١٠٧ ـ كشاف اصلاحات الفنون ٧٤٤ ـ ٧٤٦.

١٠٨ ـ المجموع والحكمة العروضية في معاني الشعر ١٦ ـ ١٧ وبشكل مفصل فن الشعر ١٦٢.

١٠٩ ـ المجموع والحكمة العروضية ص ١٥. وفن الشعر ١٦١.

١١٠ ـ أعاد هاينريشس في .Ar. Dicht ص ١٥٧ ـ ١٦١ من قبل النموذج من كتاب فن الشعر. وهو ياسف بأن العلاقة التامة من المحاكة والتخييل والتعجيب بقيت غير واضحة لدى ابن سينا، وبأن الفيلسوف "لم يشرح بالتفصيل ما هي الأشياء والأوضاع التي تنتج التخييل" (ص ١٦٠). ولكنّ ذكر الاقتباسات الموازية في معاني كتاب الشعر والإشارات والتنبيهات يقود، كما نأمل أن نظهر، الحقيقة المذكورة إلى الاقتراب من حل. فلقد عالجت شخصياً في Grundps نظام الحيل حسب كتاب الشعر، غير أنني لم آخذ هناك بعين الاعتبار السياق بشكل مجز مناسب، هذا السياق الذي يقف فيه النظام. انظر الملاحظة في مجلة ZDMG ١٢٦ (١٩٧٦) ص ٧٩.

١١١ ـ فن الشعر ص ١٦٣.

١١٢ ـ المصدر السابق ص ١٦٢. (فهو يقول: التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول"المترجم).

١١٣ ـ المصدر السابق ص ١٦١.

١١٤ ـ المجموع والحكمة العروضية ص ٢١.

١١٥ ـ فن الشعر ص ١٦٨.

١١٦ ـ المصدر السابق ١٦٦.

١١٧ ـ المصدر السابق ١٦٣.

١١٨ ـ عولج عند شويلر: **Grundpr** ص ٦٦ ـ ٧٣.

١١٩ ـ المجموع والحكمة العروضية ص ٢٣.

١٢٠ ـ الإشارات والتنبهات ص ٤١٣.

١٢١ ـ المصدر السابق ص ٤١٢، الحاشية ١٧.

١٢٢ ـ المصدر السابق.

١٢٣ ـ المصدر السابق.

١٢٤ ـ إن مصطلح التصديق (الفعل: صدَّق) الذي فُسّر أصله الإغريقي تفسيراً مختلفاً، والذي أُعيد في الترجمات اللاتينية في العصور الوسطى إعادة مختلفة أيضا (انظر لذلك المقال المذكور في قائمة المصدار لـ **Wolfson** فولفسون) يعني أن قولاً صادقاً هو الذي يرتبط بالتصديق. والذي يسمح بتأكيد الصدق أم الكذب طبقاً لذلك. ومن ثَمَّ يتعلق الأمر في المعنى المنطقي بحكم أو سوق حكم أو التحقق من تصديق. (انظر لذلك كيتي: **Logisch** ص ١٦٣).

١٢٥ ـ الإشارات والتنبيهات ص ٤١٣. (حيث جاء: "والمصدقات من الأوليات ونحوها والمشهورات قد تفعل فعل المخيلات من تحريك النفس أو قبضها واستحسان النفس لورودها عليها ولكنها تكون أولية ومشهورة باعتبار ومخيلة باعتبار" المترجم).

١٢٦ ـ فن الشعر ١٦٢. وانظر لذلك هاينريشس: **Ar. Dicht.** ص ١٥٨ ـ ١٥٩.

١٢٧ ـ فن الشعر ص ١٩٥. وانظر لذلك شويلر: **Grundps** ص ٦٠ ـ ٦١، حيث أُظهر أن مكان الاقتباس المبني هنا في فن الشعر لأرسطو نقطة البداية لنظام الظواهر عند ابن سينا التي تجعل الشعر مثيراً للعجب والمخيلة.

١٢٨ ـ المجموع والحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر ص ١٨، ٢٠. وانظر شويلر: **Averroes Ruéckw.** ص ٢٩٩، الملحق ١.

١٢٩ ـ حول التقسيم المطابق في شرح فن الشعر لابن سينا، انظر شويلر **Averroés Rueckw.** ص ٢٩٩، الملحق ١.

١٣٠ ـ المجموع والحكمة العروضية في معاني الشعر ص ١٧، ١٨.

١٣١ ـ انظر الشواهد في اسرار البلاغة ٤/٨ وخاصة البيت ٩٧. (المقصود بيت الأخوة الأودي:

إنما نعمةُ قومٍ متعةٌ   وحياة المرء ثوبٌ مستعار

المترجم. وانظر حول مفهوم التمثيل عند الجرجاني فيما بعد ص ٨١ ـ ٨٢ من البحث.

١٣٢ ـ ويأتي للحديث عن ذلك لدى معالجة التعليل التخييلي ١٦/١٢ ـ ١٦/١٤. (حيث جاء: "وهكذا قول المتنبي:

ملامي النوى في ظلمها غاية الظلم   لعل بها مثلَ الذي بي من السقم

فلو لم تَغِرْ لم تَزْوِ عنّي لقاءكم   ولو لم تردكم لم تكن فيكم خصمي

الدعوى في إثبات الخصومة وجعل النوى كالشيء الذي يعقل ويميز ويريد ويختار" وحديث الغيرة والمشاركة في هوى الحبيب يثبت بثبوت ذلك من غير أن يفتقر منك إلى وضع واختراع"، المترجم).

١٣٣ ـ ص ٦٤.

١٣٤ ـ معيار العلم ص ١٨٥.

١٣٥ ـ جوامع كتاب الشعر ص ٢٠٣. ولا يرضى ابن رشد لهدف الشعر إلا الدهشة الداخلية، مثل ابن سينا. (انظر سابقا ص ٦٥ من هذا البحث)

١٣٦ ـ جوامع كتاب الشعر ص ٢٠٤. انظر حول هذا والتصنيف المطابق في الشرح الوسيط لفن الشعر عند ابن رشد:

شويلر: Averroes´ Rueckw. ص ٢٩٩، الملحق ١، وص ٣٠٠، الملحق ١.

١٣٧ ـ ديتيريسي Al-Farabis: Dieterici ص ٥٢.

١٣٨ ـ حول هذه النقطة وما يأتي ـ انظر هاينر يشس = Ar. Dicht. ص ١٣٩، وبورغل = ص ٤٠ Diebesle Dicht.

١٣٩ ـ رسالى في قوانين صناعة الشعراء ص ١٥١.

١٤٠ ـ لهذا الأمر انظر التفصيلات السابقة ص ٥١.

١٤١ ـ رسالة في قوانين صناعة الشعراء ١٥٠ ـ ١٥١.

١٤٢ ـ كتاب الشعر ص ٩٤ (حيث جاء: "سواء صدّق ما يُخيل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خُيل له أو لم يكن" المترجم).

١٤٣ ـ انظر ايضا الفارابي: فصول المدني، المادة ٥٢، حيث تُميّز ثلاثة أنواع مستحسنة، وثلاثة أنواع قبيحة من الشعر. انظر لذلك هاينريشس: Die ant. Verk. ص ٢٩٤.

١٤٤ ـ الإشارات والتنبيهات ص ٤١٢ ـ ٤١٣، ٥١١ ـ ٥١٢، والمجموع والحكمة العروضية ص ١٦، وكتاب القياس ص ٥، وفن الشعر ص ١٦١.

١٤٥ ـ القياس ص ٥٧.

١٤٦ ـ فن الشعر ص ١٦٢. وشبيه بهذا عيون الحكمة ص ١٣ ـ ١٤، والإشارات والتنبيهات ص ٤١٣. ويستعمل ابن سينا في كتاب البرهان ١٦ ـ ١٧ لوصف مقدمات القياس الشعرية أو القياسات مصطلح التكذيب (إذن النقيض التام للتصديق). والمفهوم عادة ـ قياسا على تصديق ـ (انظر الحاشية ١٢٤) لقول يتعلق بطبيعة الكذب.

١٤٧ ـ انظر الحاشية ١٤٥

١٤٨ ـ الإشارات والتنبيهات ص ٥١٠، الحاشية ١

١٤٩ ـ معيار العلم ص ١٨٦.

١٥٠ ـ حول ما يأتي انظر بورغل: Diebeste Dicht ص ٧٧ ـ ٨٧، وبخاصة ص ٨٠.

١٥١ ـ منهاج البلغاء ص ٦٢ ـ ٦٣، ص ٧٠ ـ ٧١.

١٥٢ ـ المصدر السابق ٧٣.

١٥٣ ـ انظر الحاشية ١٥١.

١٥٤ ـ منهاج البلغاء ص ٧٣ ـ ٧٥.

١٥٦ ـ المصدر نفسه

١٥٧ ـ المصدر نفسه ٧٤.

١٥٨ ـ ينبه بورغل: Die beste Dicht. ص ٨٠ على عدم المنطق في أفكار حازم.

١٥٩ ـ الجرجاني: اسرار البلاغة ١١/١٤ وما بعده.

١٦٠ ـ المصدر السابق ٧/١٦.

١٦١ ـ جوامع كتاب الشعر ص ٢٠٣.

١٦٢ ـ المصدر السابق ص ٢٠٤ ـ ٢٠٥.

١٦٣ ـ المصدر السابق.

١٦٤ ـ انظر طه حسين في مقدمته لكتاب قدامة بن جعفر: نقد النثر، القاهرة ١٣٣. وقارن ذلك بـ أبو أديب: Ajurjant ص ٣٠٣ ـ ٣١٣، وشكري محمد عياد: كتاب أرسطوطاليس ص ٢٤٧ ـ ٢٧٧، وبخاصة ص ٢٥٢ وما بعدها. ويتبعه بورغل في .Die beste Dicht (ص ٦٨ ـ ٦٩ ـ ٧١. لقد قام أبوديب وآخرون بنقض حجج عياد ص ٣١٣ ـ ٣١٧، لذا سنتنازل فيما يأتي عن مناقشة نظرية تأثير فن الشعر الفلسفي في نظرية الشعر العربية الحقيقية

١٦٥ ـ انظر أسرار البلاغة ٤/١٦ حيث تستعمل التعابير مثل "تسلم مقدمته" و "مقاييس الشعر". انظر الحاشية ١٦٧. والشروح في اسرار البلاغة ١٠/٢٢.

١٦٦ ـ أسرار البلاغة ١٤/١.

١٦٧ ـ انظر بخاصة الشروح في ١/٦. وليس المقصود بتعبير مقاييس الشعر في ٤/١٦ (انظر الحاشية ١٦٥) القياس الشعري في معنى علم الشعر الأرسطي العربي، وإنما جعل "اجتماع الشينين في وصف علة لحكم". وكما تظهر الأمثلة أيضا، يفهم الجرجاني من ذلك الشبه تقريبا، مثلما يفهم القرطاجني من التمثيل الخطابي، انظر فيما سبق ص ٥٨ ـ ٦٠، وص ٨١.

١٦٨ ـ أسرار البلاغة ٢/١٦ وما بعده، وبخاصة ٩/١٦.

١٦٩ ـ شبيه بهذا: أبوديب Jurjanis Theory ص ٣١٥

١٧٠ ـ أسرار البلاغة ١٢/١٦ والمقاطع التالية.

١٧١ ـ أسرار البلاغة ١/١٨ والمقاطع التالية.

١٧٢ ـ أسرار البلاغة ٥/١٨

١٧٣ ـ وهكذا فيما سبق ص ٦٥ ـ ٦٦، ٦٨ ـ ٦٩ من هذا البحث.

١٧٤ ـ أسرار البلاغة ٥/١٦.

١٧٥ ـ المصدر السابق ٧/١٦.

١٧٦ ـ المصدر السابق ٩/١٦.

١٧٧ ـ يحيل أبوديب إلى ذلك بشكل واضح في: Jurjanis Theory ص ٣١ أيضا.

١٧٨ ـ أسرار البلاغة ٢/٥ وما بعده، و ١/١٤ وما بعده.

١٧٩ ـ المصدر السابق ٢/١٤.

١٨٠ ـ المصدر السابق ٢/٥.

١٨١ ـ المصدر السابق٢/١٦،١٦/١٠.

١٨٢ ـ المصدر السابق ٢/١٦، والبيت لأبي تمام: الديوان ٧٧/٣.

١٨٣ ـ أسرار البلاغة ٢/١٦. وقارن فيما سبق ص ٧٩ من هذا البحث.

١٨٤ ـ هاينريشس: .Die ant. Verk ص ٢٦٧.

١٨٥ ـ قارن فالستر Zur Tradiongeschte ص ١٣٢ ـ ١٣٥..

١٨٦ ـ انظر كتابه Remorques ص ١٣٣ وبشكل مفصل في كتابه Die beste Dicht ص ١٣، وص ٣٧ ـ ٣٨.

١٨٧ ـ ١٤٥٥ ب. ٣ و ٤.

١٨٨ ـ ١٤٦٠ أ. ٢٠/١٩.

١٨٩ ـ مقتبس حسب فالتسر: Zur Traditionsgesch ص ١٣٤.

١٩٠ ـ Remarques ص ١٣٤.

١٩١ - انظر Auicennas Commentary ص ٤٣، الحاشية ١.

١٩٢ - ٣، الفصل ١٠ (١٤١١ أ، ص ١ وما بعدها).

١٩٣ - الفصل ٢١ (١٤٥٧ ب، ص ١٦ وما بعدها). والترجمة إلى الألمانية من Gigon غيغون ص ٥٥.

١٩٤ - ٥، الفصل ٢ (١٤٠ أ) والترجمة مأخوذة من Rolfes رولفيس ص ١٢٦.

١٩٥ - هذه الترجمة تعود إلى أبي عثمان الدمشقي (ت ٩١٤) في منطق أرسطو ٦٢٧/٢. وسنعود فيما بعد ص ٨٨ إلى أبي عثمان الدمشقي، وإعادته لمفهوم المحاكاة من خلال التشبيه.

١٩٦ - ج ٣، الفصل ٤ (١٤٠٦ ب، ص ٢٠ وما بعدها). والترجمة الألمانية من Sieveke سيفيك ص ١٧٦ مع تغيير في المصطلحات المختصة.

١٩٧ -١/ ٦٤٥، الحاشية ١٢٢.

١٩٨ - ص ١٣٤ - ١٣٥.

١٩٩ - انظر الحاشية ٤٠.

٢٠٠ - هذا ما يفعله هاينريشس: .Ar. Dicht ص ١٣١.

٢٠١ - ص ٢٠ - ٢١.

٢٠٢ - اوبرا أرسطو.

Aristotelis Opera. Ed. 1. Bekker, Ed. altera cur. O. Gigon. Vol. 4. Scholia in Aristotelem Coll. chr. A. Brandis. Berlin 1961.

٢٠٣ - انظر هاينريشس .Die ant. Verk ص ٢٦٧، الحاشية ٤٣، وكان قد طرح هذا السؤال من قبل، فهو يعتقد أنه ينبغي أن يُردّ عليه رداً إيجابياً.

٢٠٥ - لقد ميز هاينريشس لأول مرة بين المجموعتين المذكورتين، أي فن الشعر أو الشروح عليه، وحيثيات الإلحاق بالصراحة اللازمة في كتابيه .Ar. Dicht ص ١١١ - ١١٢ و.Die ant. Dicht ص ٢٥٦، وانظر شويلر: .Averroés RÜekw ص ٢٩٨، الملحق ٢.

وحول السؤال عما إذا يعتقد المرء بوجود مجموعة ثالثة من المرويات. انظر هاينريشس: Die ant. Verk. ص ٢٥٦، الحاشية ١٢.

٢٠٦ - لملاحظة ما قيل في الحاشية ٦٦.

٢٠٧ - هذا يعني أن مفهوم التخييل ليس بمفرده الذي ينحدر من مجموعة المرويات للحيثيات الملحقة، وإنما مفهوم المحاكاة أيضاً. انظر هاينريشس: .Die ant. Dicht ص ٢٥٦ وما بعدها). شريطة أن يظهر في علاقات فكرية تقف في هذا التراث (وقبل كل شيء في العروض الموجزة لفن الشعر، وبشكل عام عند الفارابي). ويرى هاينريشس على نحو آخر أن التخييل اشتق من تراث حيثيات الإلحاق، وأن المحاكاة أنه من المدهش أن مجموعتي المرويات تغلغلت فيما بينها تغلغلاً قليلاً.

٢٠٨ - انظر لهذا الغرض هاينريشس: .Die ant. Dicht ص ١٢١ - ١٢٣، و.Die ant. Dicht ص ٢٥٦.

٢٠٩ - الحاشية ١٩٥.

٢١٠ - في حالة مكان الاقتباس من كتاب الطوبيقا الذي ترجمه الدمشقي اعتبر هذه الامكانية محتملة كما الأخرى. وأشير فقط إلى ملاحظة الدمشقي المقتبسة كثيراً في الأدب في هذا السياق، في نهاية المقالة الثانية لترجمته كتاب الطوبيقا، حيث يقول: "في هذه المقالة مواضع يسيرة ترجمناها على ما أوجبه ظاهر لفظها ولم يصح لنا معناها". منطق أرسطو ٥٣١/٢. وبخلاف ذلك جاز لأبي بشر عند

عادته لـ mimesis/ meddammyanuta من خلال التشبيه والمحاكاة أن يربط بين معنى التمثيل والتشبيه على الأقل. وأخيراً كان عالم المنطق البارز في عصره، ويحق له أن يكون قد عرف مذهب القياس الشعري الذي ينسب إليه التمثيل بهذا المعنى.

٢١١ ـ العمل الوحيد الذي يرد هنا على الخاطر هو مؤلّف فن الشعر لـ Themistius تيميستيوس. وهو معروف عند الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء ص ١٥٥، وعند ابن النديم: كتاب الفهرست (ط. فلوكيل، طبعة مصورة ببيروت ١٩٦٤) ١/٢٥٠. ولكن لا نعرف شيئاً قريباً عن هذا العمل الذي كانت حقيقته مشكوكاً فيها في عصر ابن النديم (انظر حاشيته)، أكثر من أن الفارابي يسميه بالقول، وابن النديم بالكلام، ويجب أن يبقى السؤال مفتوحاً، عما إذا كان الأمر يتعلق بشرح حقيقي لفن الشعر عند أرسطو. والظاهر أن ابن سينا وابن رشد لم يستخدما المؤلّف في شروحهما لفن الشعر.

٢١٢ ـ لقد اشرت إلى ذلك في مقالي حول كتاب التشبيهات لابن الكتاني ص ٤٤ ت ٤٥. وبلا شك قدمت هناك هذا التفسير فقط.

المصادر:

١ ـ ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق بونبياكر Bonebakker، ليون ١٩٥٦.

٢ ـ ابن خلدون: تاريخ ابن خلدون (المقدمة)، بيروت ١٩٦١.

٣ ـ ابن رشد:

ـ جوامع كتاب جوامع كتاب الشعر

Averroes Three short commrntarics on Aristotlés "Tapik", "Retoric" and "Poetics" Ed. and Tranrl. by ch. Butterworth. Allany 1977. S. 203 - 206.

ـ تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر: في أرسطوطاليس: فن الشعر (بالعربية) ص ١٩٩ ـ ٢٥٠.

٤ ـ ابن الرومي: الديوان، تحقيق حسين نصار، القاهرة ١٩٧٨.

٥ ـ ابن سينا:

ـ دانشنامه

(Danesrname -Ye Alai) Le livre de Science Trad. par M. Achena et Henri Masse. Paris 1955.

ـ الإشارات والتنبيهات، تعليق نصير الدين الطوسي، ثم سليمان دنيا، در المعارف بمصر ١٩٦٠.

ـ كتاب المجموع والحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تحقيق م.س. سالم، القاهرة ١٩٦٩.

ـ النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، تحقيق محيي الدين الكردي، القاهرة ١٩٣٨.

ـ البرهان، تحقيق عبدالرحمن بدوي، القاهرة ١٩٦٦.

- الشعر . في أرسطوطاليس ، فن الشعر ، ص 159- 198
- عيون الحكمة ، تحقيق عبدالرحمن بدوي ، القاهرة 1954.

6- أبو تمام : الديوان ، شرح التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام
القاهرة 1957.

7- أبو ديب ، كمال :
K. Al. Jurjani's Theory of Poetic Imagery.
Warminster 1979.

8- أرسطو (بالعربية) :

- منطق أرسطو ، تحقيق عبدالرحمن بدوي ، القاهرة ١٩٤٩
- كتاب أرسطوطاليس في الشعر . نقل أبو بشر متى بن يونس
حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية
شكري محمد عياد ، القاهرة 1967
- أرسطوطاليس : فن الشعر .
مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي
وابن سينا وابن رشد ، تحقيق
عبدالرحمن بدوي ، بيروت ١٩٥٣ .

8- أرسطو (بالألمانية) : هذه الصور مرتبة كما

- Poetik. Übers. [usw.] v. O. Gigon. Stuttgart
1961.
- Retorik. Übers. [usw.] v. F. Sieveke.
Stuttgart 1980.
- Topik, Übers. [usw.] v. E. Rolfes.
Hamburg 1922. Nachdr. 1968

٩ - ايمِّش :
Immisch, O. :
Zur Aristotelischen Poetik. In :
Philologus. N.F. 9 (1896). S. 20-38.

10 - برانتل :
Prantl, C. : Geschichte der Logik im
Abendlande. Bd.

11 - بوتروِرث :
Butterworth, Ch. E. Averroes' Three short
Commentaries ...,
انظر : Averroes' جوامع كتاب الشعر

12 - بورغل : Buergel, J. Chr.

- Die beste Dichtung ist die lügenreichte". In :
Oriens 23/24 (1970-71), S. 7-102.

- Remarques sur une relation entre la
logique aristotélienne et poésie
arabopresane. In : V Congrés International
d'Arabisants et d'Islamisants. Actes
Bruxelles 1970, S. 131-143.

13 - التهانوي، محمد أعلى بن علي : كشاف اصطلاحات الفنون
نشر شركة خياط ببيروت 1966.

١٤ - الجرجاني، الشريف علي بن محمد : كتاب التعريفات،
مكتبة لبنان ببيروت 1985.

15 - الجرجاني، عبد القادر : أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر
استانبول 1954.

١٦ - دهيت :

Dahiyat, I : Avicenna's commentary on the Poetics of Aristotle. A critical study with an Annoted translation of the Text. Leiden 1974.

١٧ - ديتيريشي :

Dieterici, F. : Al-Fārābī's philosophische Abhandlungen. [Arab. Text] Leiden 1890, [Dtsch. Text] Leiden 1892

١٨ - شويلر

Schoeler, G. :

- Averroes Rueckwendung zu Aristoteles. Die "Kurzen" und die "Mittlern Kommentar" zum Organon. I: BO 37 (1980), S. 294-301

- Einige Grundprobleme der autochthonen und der aristotelischen arabischen Literaturtheorie Wiesbaden 1975.

- Ibn al-Kattānī's Kitab at-Tašbihat und das Problem des "Hispanismus der andalusisch-arabischen Dichtung. In: ZDGM 129 (1979) S. 43-97

١٩ - الغزالي : معيار العلم، تحقيق سليمان دنيا، القاهرة 1961.

٢٠ - الفارابي :

- كتاب الألفاظ المستعملة في المنطق، تحقيق محسن مهدي، بيروت 1968.

- فصول المدني
Aphorisms of the Statesman. Ed. with an Englisch Transl., Introd. and Notes by D. M. Dunlop. Cambridge 1961

- كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، بيروت 1969.
- إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، القاهرة 1949.
- القياس الصغير
Tuerker, M. = Farabi'nin bazi Manth Eserleri. In: Revue de la Faculté de Langues, d'Histoire et de Geographie de l'Université d'Ankara 16 (1958) S. 165 – 286. hier S. 244 – 286

- رسالة في قوانين صناعة الشعراء. انظر أرسطوطاليس: فن الشعر، ص 149 – 158.

- رسالة فيما ينبغي أن يقدم قبل تعلم الفلسفة.
انظر: ديتيريشي Dieterici
Al-Fārābī's Phil. Abh. S. 49 – 55

- رسالة صدر بها الكتاب:
D. M. Dunlop: Al-Fārābī's Introductory Risālah on **logic** (Ed. transl.). In: the Islamic **Quarterly** 3 (1956-57) S. 224-235

- كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي. في: شعر، بيروت، سلسلة 3، رقم 12 (1959) ص 90 – 95.

21 - فالتسر :
Walzer, R. = Zur Traditionsgeschichte der aristotelischen Poetik. In: Greek into Arabic. Essays on Islamic Philosophy. Oxford 1962.

22 - فولفسون :
Wolfson, H.A. = The Terms Tasawwur تصور and Tasdiq تصديق in Arabic Philosophy and their Greek, Latin and Hebrew equivalents. In: MW 33 (1943), S. 114-126

23 - القرطاجني، حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس 1966.

24 - كيتي : Gaetje, H.
- Logisch - semasiologische Theorien bei al-Gazzali. In: Arabica 21 (1974), S. 151-182
- Gaetje, H. und Schoeler, G. = Averroes Schriften zur Logik. Der arabische Text der Zweiten Analytiken im grossen Kommentar des Averroes. In: ZDMG 130 (1980), S. 557-585.

25 - لوس برج : Lausberg, H.:
Elemente der literarischen Rhetorik. Muenchen 1963

26 - ميمونيدس : Maimonides:
مقالة في صناعة المنطق، في :
Efros, I.: Maimonides Treatise on Logic. New-York 1938

27 ـ هاينريشس : Heinrichs, W. :

- Arabische Dichtung und griechische Poetik. Beirut 1969.

- Die Antike Verknüpfung von Phantasia und Dichtung bei den Arabern. In: ZDMG 128 (1978), S. 252 - 298

* * *

ماهيــة الشــعر في فكــر زكي نجيب محمود

عبــدالإلــه نبهـــــان

لم يكن للمنهج الوضعي الذي انتهجه المرحوم الدكتور زكي نجيب محمود في ميدان الفكر والفلسفة منذ بداياته، ومنذ أن أعلن "خرافة الميتافيزيقيا" أن يصرفه عن الاهتمام بالشعر والأدب، فإذا كانت اللغة في المنطق الوضعي ليست أكثر من رموز نعبر بها عن الأشياء، فإنها عنده كذلك، لكنه يعترف في الآن نفسه بأنَ في اللغة من الجمال ما يجذبُ الإنسانَ إليها، ويرى أن علينا أن نحتفظ بهذا الإحساس اللغوي الجمالي بشرط أن نغني اللغة بالفكر، فنزاوج بين الفكر والأدب حتى لا تتحول اللغة في تشكلاتها الأدبية إلى غاية بذاتها وبَهْرج لا غاية وراءه[١].

إن هذا المفكر الذي جهر بمناصرته للمذهب الوضعي المنطقي لأنه ـ كما رأي ـ "أقرب المذاهب الفكرية مسايرة للروح العلمي كما يفهمه العلماء"... "قد جعله إيمانه بذلك المذهب أن يأخذ به أخذ الواثق بصدق دعواه، وأن يكون في تعامله مع الأم. مع الفلسفة، كالهرة التي أكلت بنيها... فجعل الميتافيزيقيا أول صيد له، وسلط عليها منظار الوضعية المنطقية فوجدها كلاماً فارغاً لا يرتفع حتى إلى أن يكون كذباً[٢]..

ومع ما يمكن أن يوحي به هذا الكلام من أن صاحبه لا يمكن أن يكون له اتجاه آخر خارج نطاق الوضعية وتحليلاتها، إلا أنه لم يلبث أن أبرز نهجاً زاوج فيه بين مذهبه الفكري في الوضعية بين نزعات نفسه وتطلعات روحه، وعبر عن ذلك في كتابه "الشرق الفنان" ولم يكن حديثه عن الشرق الفنان إلا حديثاً عن نفسه وإيضاحاً لمذهبه الذي استقر على ضرب من التعادلية.......

فالشرق الفنان جمع بين مادية الغرب وروحانية الشرق، بين عقل العالم المولع بتحليل الأحكام وتعليل الظواهر وبين نظرة الفنان الذي يمس الكائنات بروحه، ووجد أن (عقلية الشرق الأوسط لها من الطابع المنطقي ما للعقل الغربي سواء بسواء، يضاف إليها قلب المتدين ووجدان الفنان) فالمعرفة العلمية التي عرف بها الغرب، والنظرة الوجدانية التي عرفها متصوفو الشرق الأقصى قد اجتمعا معاً في الشرق الأوسط. وعبر الدكتور زكي عن ذلك باستعراضه نصاً من نصوص "المنقذ من الضلال" لأبي حامد الغزالي ليعقب عليه بقوله: (هذه التفرقة التي وصفها الغزالي وصفاً ينبض بالتجربة الوجدانية الحية، بين العلم العقلي بشيء وأن يحيا الإنسان ذلك الشيء حياة حقيقية هي نفسها التفرقة بين نظرة العالم من جهة ونظرة الفنان من جهة أخرى، وقد تمثلت الأولى على الأغلب في ثقافة الغرب، وتمثلت الثانية على الأغلب في ثقافة الشرق الأقصى، وتجاورت النظرتان في الشرق الأوسط)[٤] وهذا التجاور الذي تم في الشرق الأوسط بلغ تمامه أيضاً في فكر الدكتور زكي نجيب محمود وعبر عنه بقوله: (ولقد قلتها كثيراً، وهأنذا أقولها مرة أخرى وهي أن التفرقة بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي ليس معناها المفاضلة، بل معناها هو كما يدل عليه اسمها : التفرقة بين شيئين مختلفين، لا بل إنني لو كنت أفاضل بين الحياتين: حياة الفنان الذي يعبر عن نفسه، وحياة العالم الذي يهمل نفسه ليصف الطبيعة الخارجية، لما ترددت لحظة في أن أحيا حياة الفنان الذي يدير نشاطه حول ذاته وما تنطوي عليه ، لكن الأمر ليس أمر مفاضلة ، بل هو أمر تمييز بين نوعين من المعرفة معرفة تصور الباطن ولا تصلح للمحاجة والمناقشة، فإما أن نستحسنها فنقبلها أو أن نستقبحها فنعرض عنها، ومعرفة تصور الخارج، وهذه وحدها هي التي يصح أن يناقش فيها ويجادل لأنها هي وحدها التي يجوز لنا أن نصفها بالحق أو بالبطلان)[٥].

لذلك كله فإني رأيت أن التهمة الموجهة إلى الدكتور زكي نجيب محمود من قبل الدكتور عبد المعطي سويد، بأن ذاك الأول قد وقع في التناقض الوجداني[٦] لأنه اتجه إلى الوضعية المنطقية أولاً ثم رجع ثانياً ليقول بالإعجاز القرآني وهو ضرب من الميتافيزيقيا، أقول: إن مثل هذه التهمة ليست من المسلمات بل إنها قابلة للنقاش، لأن الدكتور سويداً يطالب الدكتور زكياً أن يكون على نسق واحد نصه "خرافة الميتافيزيقيا" ومعارضتنا لما ذهب إليه الدكتور سويد تقوم على أن مذهب المفكر لا يستنبط ويعمم اعتماداً على كتاب واحد وضع في منهج معين ومجال محدد، وإنما من جملة آثاره التي أنتجها في حقبة معينة أو في حياته كلها لرصد نموه الفكري ..

فلا معنى إذن أن نتبنى كتاب "خرافة الميتافيزيقيا" ونتجاهل "الشرق الفنان" مثلاً ، مع العلم أن الثاني أدل على المذهب العام للمفكر من أثره الأول الذي يمثل مذهبه العلمي، وقد قال ذلك بصراحة في موضع آخر: (فلا الوضعية العلمية ينبغي أن تنسينا القيم الروحية العليا، ولا الانغماس في الحياة الروحية يجوز له أن ينسينا العيش الرغد في هذه الدنيا بفضل العلم والصناعة).

بعد كل ما تقدم أصبح بالإمكان أن أتحدث عن الدكتور زكي نجيب محمود أديباً ناقداً متذوقاً، له نظراته إلى الشعر، وله تذوقه الخاص به، ويمكنه الدفاع عنه، وربما محاولة إقناع الآخرين به، وله أيضا نظراته إلى الحياة التي تؤمن بالتوازن بين العقل والوجدان، (فالصورة الثقافية في عصرنا تميل دائماً نحو إيجاد التوازن بين عناصرها، فإن مال الجانب العلمي نحو العقل أكثر مما ينبغي ، نهضت الفلسفة ونهض معها الأدب والفن ليزيدا من عنصر الوجدان، وتلك حالنا اليوم)[٨]، ويرى "أنه من الخطأ أن نصف إنسان هذا العصر بهذه الصفة أو بتلك إلا أن يكون ذلك على سبيل الإجمال)[٩]، وأن (أدب العقل الواعي هو أقرب إلى حاجتنا

النفسية من أدب العقل الباطن ، والانبساط أشبع لرغباتنا من الانطواء ، والأمل المشرق أنسب لموقفنا من اليأس والقنوط.. فنحن أحوج إلى الحياة الإيجابية منا إلى الأنات والعبرات)[١٠].

ثم إن ما يجعل الأثر الأدبي ذا أهمية ليس مقدار ما تجلى فيه من إبداع أدبي أو تصوير فني "فعبقرية الخلق الأدبي وحدها لا تكفل إحداث الأثر العقلي في حياة الناس حتى يكون قوام ذلك الخلق الأدبي أفكاراً ، مما من شأنه أن يحدث التغيير في أنظار الناس)[١١] (وقبول الفكرة وشيوعها لا يتوقفان على جمال عبارتها ولا على رقة المشاعر المتجسدة فيها، ولا على لطافتها أو طرافتها أو عمقها، بقدر ما يتوقف القبول والشيوع على تكرار الفكرة تكراراً يصوغها في عبارة مبهمة عامة، فيسهل حفظها ودورانها على الألسن برغم خلوها من التفصيلات التي تجعلها ذات معنى محدد)[١٢].

(ومهمة الأدب الأولى هي الكشف عن حقيقة الإنسان كما هي واقعة)[١٣] (والأثر الأدبي الرفيع هو دائماً بمثابة تقرير يبين به صاحبه حقيقة واقعة في خلجات نفسه، حقيقة من ذلك النوع الذي وإن يكن مبهماً في طبيعته إلا أنه ما يكاد يعلن على الناس حتى يدركوا صدقه)[١٤] (فالأدب الرفيع كله تعبير عن مشاعر أولئك الأفذاذ الذين ارتادوا جوانب ذواتهم من داخل، ومن الأغوار ، فكشفوا عن المستور منها ، وطالعوا حقيقة ما يفكرون وما يهتزون له ، فألمّوا بذلك بالمصادر الأولى التي عنها ينبثق سلوكهم الظاهر.. ثم يجيء القارئون لهذا الأدب، فتتحرك فيهم الرغبة أن يرتادوا أنفسهم بدورهم كما ارتاد الكاتب جوانب نفسه[١٥] ....

(والأدب الرفيع محايد يلقي الضوء على جوانب الخير والشر معاً، يصور العبقري والأبله على السواء، فهو كالشمس تشرق على الأشياء بغير تميز[١٦] (فالأدب يغوص إلى ما هو كائن تحت مستوى التعبير

اللفظي، فهنالك دائماً حالات لم تجد بعد طريقها من عالم اللالفظ ـ وهو ما قد يسمى باللاشعور ـ إلى اللفظ وهو عالم الوعي والشعور الذي ندركه بالعقل ونصوغ مدركاته وتصوراته بألفاظ محددة المعنى إلى حد كبير.. ولابد لنا من أديب نافذ البصيرة ليفتح أعيننا على حقيقة انفعالاتنا في حالات الخبرات المبهمة الغامضة فما أكثر ما تكون الدوافع النفسية عندنا أخلاطاً عجيبة بين المشاعر المتناقضة، فيختلط شعورنا بالرأفة بشعورنا بالنفور، ويختلط الإعجاب بالحقد أو الحسد، ويختلط الحب بالكراهية، ولا أحد سوى الأديب يستطيع أن يحل هذا المركب المعقد، حتى إذا ما بسط خيوطه أمامنا جاءت عبارته وكأنها المفتاح الذي يفتح لنا مجاهل الجانب اللاشعوري اللالفظي من أعماق النفس، وليس المقصود بمعرفة الإنسان لنفسه إلا معرفة هذا الجانب اللالفظي العميق، على أن الطريق إلى الجانب اللالفظي هو اللفظ، ولكن ذلك لا يكون إلا على أيدي الأدباء... "الذين هم في مجتمعاتنا أفراد ولكل فرد منهم خصائصه الفريدة، وبالتالي له طرقه الخاصة في الاستجابة للحياة التي تحيط به "[١٧].

إن ما تقدم يقدم لنا فلسفة الدكتور زكي في الأدب ونظراته إليه على نحو عام ويمكن أن ننتقل إلى توضيح مفهومه للشعر، لأن مفهومه ونظراته إلى الشعر إنما يقعان في دائرة تصوره للأدب ومنابعه ومهامه.

لم يخصص الدكتور بحثاً خاصاً ـ فيما قرأت له ـ للحديث عن الشعر على نحو نظري محض، وإنما جاءت نظراته ضمن بحوث له كتبها عن العقاد شاعراً وعن قصيدة (ترجمة شيطان) للعقاد أيضاً، وضمن مقالات أخرى كتبها في النقد، لذلك كله لا يمكن وضع اليد على ماهية الشعر في فكر الدكتور زكي إلا بعد استعراض ما كتبه في هذا المجال واستخلاص ما يهمنا منه ، فإذا شئنا تعريفاً سريعاً لا يمكن ضبطه منطقياً فإن الجواب الجاهز هو قوله: "البصر الموحي إلى البصيرة ، الحس المحرك لقوة

الخيال ، المحدود الذي ينتهي إلى اللامحدود، ذلك هو شعر العقاد، بل ذلك هو الشعر العظيم كائناً من كان صاحبه"[١٨] فالشعر المختار لديه لتمثيل الشعر العظيم هو شعر العقاد. وليس اختياره له وترشيحه عن عبث، وإنما هو أمر مقصود له مسوغاته عند الدكتور زكي، فالعقاد المفكر لم يكن له في شعره أن ينسلخ من طبيعته الفكرية أو أن يبتعد عن القضايا الفكرية التي كانت تشكل سيلاً لا نهاية له ، في أطوار حياته، فكان شعره غنياً بمظاهر التفكير التي تطغى على مظاهر الموسيقى والتصوير، حتى إن فلسفة الفن تأتي في قصيدة أو أبيات، يمكنك أن تنثرها لتكون لديك نظرية.. ومما يمثل ذلك أبيات العقاد التي تحدث فيها عن وظيفة الشعر.

والشعر ألسنة تُفضي الحياة بها	إلى الحياة بما يطويه كِتمان
لولا القريضُ لكانت وهي فاتنةٌ	خرساءَ ليس لها بالقول تِبيان
مادام في الكون ركن للحياة يرى	ففي صحائفه للشعر ديوان

"فالشعر هو الذي يضفي على الحياة وقائع معناها، لأنه يطويها تحت نماذجها التي تفسرها وتفصح عن كوامنها"[١٩] والإبداع الشعري في نظر الدكتور زكي ليس نوراً يقذف في القلب، ولكنه عملية قابلة للتفسير، إنها تنطلق من العين والأذن، من المرئي والمسموع لترتد بعد ذلك إلى نفس الشاعر، وماذا في نفس الشاعر؟ إن وراء ذلك المحسوس والمسموع الجزئيين المقيدين بالزمان والمكان (عالماً من صور خالدة لا تقتصر حقائقها على زمان بعينه ومكان بعينه، وهكذا يفعل العالم، لولا أن "العالم يستخلص تلك الصور هياكل من علاقات مجردة، وأما الشاعر فيقدمها عامرة بالمضمون والفحوى. فتصبح بالنسبة إلى وقائع الحياة الجارية بمثابة النموذج من تطبيقاته، فالأول ثابت، والثانية عابرة تجيء وتذهب... فلئن قيل إن الشاعر الحق يصور الحياة، فليس التصوير هنا هو تصوير المرآة للواقف أمامها، بل هو تصوير المثال الثابت للجزئية

الطارئة، فالأول يفسر الثانية ويوضحها، ولولاه لظلت الجزئية العابرة واقعة صماء خرساء لا تجد اللسان الذي يعبر عما انطوى في دخيلتها)[٢٠] فالشاعر يرد المادة الجارية إلى الصورة الثابتة، والمتحول إلى الثابت، والجزئي إلى الكلي.. (فلئن كان لابد للشاعر من عالم أعلى يستمد منه صوره الثابتة ، فكذلك لابد لسائر الناس من شاعر يرد لهم أحداث حياتهم الواقعة إلى صورها التي تكسبها معناها.

وينتقل الدكتور نقلة رائعة في تفسيره للشعر، وذلك عندما نقل معاني القصيدة من المعاني المباشرة إلى معان أخرى يمكن على نحو ما إسقاطها على الأولى ، فكما أن المرحوم نجيب محمد البهبيتي رأى أن الوقوف على الأطلال عند الجاهلي ليس سوى رمز ينبيء عن المعاني العامة المستترة في القصيدة على نحو جرى عليه العرف والتقليد، كذلك نجد الدكتور زكي يتجه هذا الاتجاه في تحليله لقصيدة "فرضة البحر" لعباس محمود العقاد ، فإنه بعد أن ظل في القراءة الأولى في مستوى التفسير انتقل في القراءة الثانية إلى مستوى التأويل ، فإذا العقاد عنده لا يتحدث في قصيدته عن الميناء، وإنما عن نفسه، وإذا وصف العقاد للميناء ببنائه المتين ووقوفه كالطود في وجه أمواج البحر إنما هو وصف لنفسه وثباتها في دنيا الفكر ومشكلاته لينفذ فيها بشعاع العقل كما ينفذ شعاع المنارة وسط الليل البهيمي...[٢١] إننا أمام ضرب من الفهم الرمزي للشعر، ينطلق من التفسير لينتهي إلى التأويل، ومن الفهم المباشر لدلالات الألفاظ إلى ضرب من الفهم غير المباشر لا يدركه كل قاريء وإنما هو بحاجة إلى جهد وكد لتظهر لك المعاني الظاهرة ما وراءها من المعاني المقصودة الخفية، فكان العقاد توحَّد بالميناء وما فيه من ضروب التشكل والتنوع التي تنتهي إلى التوحد ، وبما في الميناء أيضاً من معاني القوة ، فأتى شعره معبراً عن نفسه من خلال وصفه للميناء "فهكذا ترى الشاعر ينظر إلى الأشياء كما ينظر إليها سائر

الناس، لكنه دونهم يجوب بالمرئي في آفاق الفكر والخيال حتى يجلوه ويجلو نفسه في آن معا"[٢٢] ومن تعليقاته المختلفة نقف على الضرب الذي حاز إعجابه من الشعر، إنه ذلك الشعر الجليل الذي هو أقرب شيء إلى فن العمارة والنحت كما تمثل ذلك في شعر العقاد، ـ محط إعجاب الدكتور ـ فالقصيدة التي أعجب بها هي قصيدة للعقاد، إنها "بناء من الصوان ، والقلم في يده هو إزمين النحات، إنه لا يصوغ قطعة من العجين اللين، ولا يقيم بناء من الطين الطري المطواع ، فلا الفكرة عنده قريبة المنال، ولا المادة سهلة التشكيل، القصيدة عنده هي المسلة القديمة قدت من حجر الجرانيت لترسخ في الأرض، وترتفع إلى السماء فهنا العمق والسموق معاً، إنك لتلهو بالمسلة، تحركها بين أناملك كما تحرك القصبة النحيلة، بل تقف إلى جانبها متنبه الحواس مرهف الأعصاب ، مشدود العضلات، رافع الرأس في طموح"[٢٣].

كذلك أبدى الدكتور زكي إعجابه بقصيدة العقاد "أنس الوجود" وقدم لها تحليلاً يتفق مع ما سبق ذكره في طبيعة نظرته ومحاكمته للشعر، فالقصيدة قطعة جرانيت صلبة، يحس قارئها جهداً ومعالجة كجهد المثال وهو ينحت الصخر، ويغمز الدكتور من طريقة الشاعر أحمد شوقي في التصوير، لأن النغم عنده الأساس لا الفكر، فيوازن بين العقاد وبين غيره فيقول "وكان يستطيع كما يفعل سواد من "أمراء" الشعر أن يصوغ الخيال على الصورة التي تتفق مع حسن النغم. فسواء لديه أأخذ فكرة معينة أم أخذ نقيضها مادامت الفكرة المأخوذة تحقق له البهرج ودقات الطبل، لكن العقاد يرغم المادة إرغاما حتى تستوي له على النحو الذي يريده هو لها، كما يرغم المثال قطعة الجرانيت على التشكل بالصورة التي يبتغيها لها، فهي التي تطاوعه، وأما هو فلا يطاوعها إلا بالمقدار الذي يبرز طبيعتها وصلابتها"[٢٤] لذلك لم يستبعد الدكتور أن يأتي بعض العابثين إلى ديوان العقاد ثم يتركوه قائلين: "هذه فلسفة وليس شعراً" ولا شك في

أن هذا من أسباب إعجابه الشديد بشعر العقاد، فقصيدة "ترجمة شيطان" ليست إلهية أو قصة، إنها تصور بعد التأويل موقف كل مفكر حر من الحاكم المستبد وإذا كان للحاكم أن يخمد أنفاس المفكر فإن هذا الأخير سيظل فكرة في نفوس الناس، خالداً لا يفنى ، كالصخرة التي حول إليها الشيطان وجمد في القصيدة ليستمر في مباشرته الغواية وهو صخر(٢٥).

ولم يكن الدكتور زكي نجيب محمود وهو المنطقي الوضعي أن يوجه اعتباره للشعر على ما فيه من فكر وقيم ، بل إن الشكل كان لديه له من الأهمية، ما لا يقل عن المضمون، وقد دفع الدكتور زكي إلى الحديث عن الشكل وهو بصدد كلامه عما سمي في الستينات بالشعر الجديد، وكأنه كان في مقالاته السابقة عن العقاد يعد الشكل من المسلمات، لا يحتاج إلى القول فيه، فلما برزت قضية الشعر الجديد، وصبت اهتمامها على تطوير الشكل (من البيت إلى التفعيلة) وجد الدكتور نفسه مضطراً أن يحدد موقفه من شكل الشعر العربي، ولم يأت ذلك دفعة واحدة، بل تتالى في غير ما بحث، ففي بحثه "لمن يغني الشاعر لنفسه أم لغيره" ذهب إلى أن الشعر مادته الكلمات التي نسقت على نحو يمتع السمع لما فيه من صفات ليس بينها صفة كونها مطابقة للأشياء والحوادث كما هي واقعة فعلاً في دنيانا التي نعيش فيها، فإذا كان بين الشعر من جهة وأشياء الواقع من جهة أخرى تطابق فهو تطابق غير مباشر، وليس هو كالتطابق الذي يكون بين اللغة والأشياء في أحاديث التفاهم التي نألفها في حياتنا اليومية الجارية، وضرب مثلاً لذلك بيت المتنبي:

فإن نهاري ليلةٌ مدلهمّةٌ على مقلة من فقدكم في غياهب

وواضح هنا أن النهار الحقيقي للشاعر لا يختلف عن نهار الناس، لأن نهاراً لا يختلف عن نهار، ولكن الشاعر يعبر عن (نفسه الداخلية التي إن ضاقت رحابها واحلولكت جنباتها فهو وحده الذي يحس بهذا

الضيق، وهو وحده الذي يدرك تلك الغياهب المعتمة فيها)[٢٦] والشعر لابد له حتى يستحق أن يسمى شعراً من أن يمتاز بالتفرد، وهذا يعني أن الشعر كلمة (تنطوي تحتها أسرة بأكملها هي القصائد التي قالها الشعراء... والقصيدة الواحدة إن كان لها أخت توأم تطابقها كل المطابقة فقدت مميزاً من أهم مميزات الشعر، بل مميزات الفن على اختلاف أنواعه، وهو التفرد الذي لا يقبل التكرار، لا في ماض ولا في حاضر ولا مستقبل، وإذن فتباين أفراد الأسرة (القصائد) هنا أمر محتوم وليس هو بالعرض الذي قد يحدث أو لا يحدث دون أن يتأثر الموقف بحدوثه...)[٢٧].

وإلى سمة التفرد هذه أضاف الدكتور سمة الاجتماعية، فإن الشاعر مهما كان مغرقاً في الذاتية فإنه يتجه عن قصد أو غير قصد إلى سامع أخر على الأقل يشاركه مشاعره (فالشعر كائنة ما كانت صورته يجاوز حدود الشاعر إلى سواء... فينقل إليه حالة من الحالات الباقية التي ماتنفك تتكرر كأنما هي قانون سرمدي في الكون وفي الناس وفي الأزل.. فألفاظ القصيدة لا تستخدم للدلالة على معانيها مباشرة، بل إنك لتقف عندها تتملى الصورة الفريدة التي تقيمها أمام بصيرتك، فتستمتع بها ماشئت وما شاءت لك ثم تتركها، فإذا هي قد خلفت وراءها صدى، هو صدى هذه الخبرة التي غرزت في نفسك عن حقائق الوجود)[٢٨].. فليتغن الشاعر لنفسه أو لغيره فهو في كلتا الحالتين ينشد للناس أناشيد الحقائق الباقية"[٢٩].

وأعلن حرصه على الشكل، وعما يريده بالشكل، فهو هنا بعد التصريح لم يعد مجرد كلمات نسقت على نحو يمتع، السمع، بل إن الشكل المراد المطلوب هو الوزن الشعري الذي عرفه الشعر العربي منذ القديم وحتى الآن، ورأى أن جوهر الخلاف بين الجديد والقديم إنما هو في الشكل الشعري، والاتجاه الجديد يميل إلى التخفف من العناية بالشكل، ويعني

هنا استبدالهم البيت بالتفعيلة لذلك رأى أنه "إذا كان التخفف من العناية بالشكل هو السمة المميزة للشعر الجديد، فإن ما يسمى بالجديد هو محاولة أريد بها أن تكون شعراً، لكنها لم تبلغ أن تحقق لنفسها ما أرادت، والفرق عندئذ لا يكون فرقاً بين شعر (جديد) وشعر (قديم) بل يصبح الفرق فارقاً بين الشعر وما ليس بشعر على الإطلاق، لأن الذي يميز الفن في شتى صنوفه هو الشكل الذي صب فيه موضوع ما، ولو انهار الشكل لم يعد الفن فناً حتى وإن بقي الموضوع كله بحذافيره لم ينقص شيئاً، هذه مسلمة يستحيل بغيرها أن نمضي في المناقشة خطوة واحدة" ثم يسلط منطقه لمناقشة شكل الشعر الجديد "شعر التفعلية" ويرى أن هجر الأوزان التامة والاكتفاء ببعض منها إنما هو نقص قبل أن يكون تجديداً، لأن (تنوع الأوزان إنما جاء ليقابل تنويع في الحالات النفسية، ولو كان الشاعر دائماً على حالة نفسية واحدة لما تعددت الأنغام والأوزان التي يريدها الشاعر، فافرض أن عدد حالاتي النفسية هو عشرون، أعددت لكل حالة منها وزناً يناسبها، أتكون أنت مجدداً إذا قلت لي: لا بل إن عندي حالة واحدة فقط هي التي تعاودني ولذلك سأكتفي من أبحرك هذه العشرين ببحر واحد؟! إنه لو كان هذا تجديداً، لكان الفقير الذي يكفيه جزء يسير من ثروة الغني مجدداً، لأنه اكتفى بالبعض دون الكل "ويرى أن تهافت هذا الذي يسمونه "جديدا" ويعني به شعر التفعيلة ـ يقضي بحرمانه من الدخول في دولة الفن الباقي"[٣٠].

وهذا هو نفسه موقف العقاد الذي كانت تأتيه دواوين الشعر الحديث إلى لجنة الشعر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية فيحولها إلى لجان النثر لأنه لا يرى فيها الشكل الذي تدخل بموجبه حرم دولة الشعر. وقد علق الأستاذ الناقد جلال العشري على موقف الدكتور زكي بقوله: "إذن فقد ضاعت على الشعر الجديد قضية الشكل كما ضاعت عليه قضية المضمون ولم يبق له شيء، بل لم يعد له

في رأي الدكتور وجود على الإطلاق وهنا نجد أن الدكتور زكي نجيب محمود سلالة عقادية أصيلة، وأنه منغرز في نفس التربة التي نبت فيها العقاد"[٣١] ثم عزز الدكتور زكي حملته هذه على الشعر الجديد بمقالين نقديين تناول في الأول منهما ديوان صلاح عبد الصبور (الناس في بلادي) وفي الثاني ديوان الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي (مدينة بلا قلب) وأنهى مقاله عن صلاح عبد الصبور بقوله: (فإذا كان الشاعر قد باع القالب الشعري ابتغاء المضمون فقد ضيّع علينا القالب والمضمون معاً)[٣٢].

كما ختم مقاله عن شعر أحمد عبد المعطي حجازي بقوله: (أما بعد، فواخسارتاه واخسارة هذه الطاقة الشعرية أن تنسكب هكذا كما ينكسب السائل على الأرض فينداح وتسيل أطرافه هنا وهناك دون أن يجد القالب الذي يضمه بجدرانه فيصونه إلى الأجيال الآتية ليقول الناس عندئذ: هناك كان شاعر شاب تكلم عن ذات نفسه فجاءت عباراته تعبيراً عن قومه وعن عصره "[٣٣].

وانتهى الدكتور زكي نجيب محمود إلى رأي في الشعر خاصة وفي الأدب والفن عامة خالف فيه من ذهب إلى أن الفن محاكاة للطبيعة، كما خالف من ذهب إلى أن الشعر والفن والأدب إنما هو تعبير عن هذا الوجدان أو ذاك مما تضطرب به النفس ويقول: (وإني لأعترف بأنني كنت إلى عهد قريب جداً من أنصار هذا الرأي في الأدب والفن)[٣٤] (ولم يكن يدر أصحاب هذا المبدأ أنه هو المبدأ القديم نفسه - مبدأ المحاكاة - بدل ثوباً بثوب، ولم يبدل من جوهره شيئاً، فمايزال هنالك (الأصل) الذي جاءت القطعة الفنية لتصوره، ولا فرق من حيث الجوهر بين أن يكون ذلك الأصل خارج الإنسان أوداخله)[٣٥] إذن ما الذي يريده وما الذي يذهب إليه؟

إنه يرى أنه إذا جاز لهم أن يشطروا العالم شطرين، شطر في الخارج

هو الطبيعة، وشطر في الداخل هو الذات، فإنه يرى أن يجعل من العالم ثلاثة أوجه: "فطبيعة في الخارج تتحدث عنها العلوم وأحاديث الحياة اليومية الجارية، وذات في الداخل تتبدى في أحلام اليقظة وأحلام النوم وما إليهما، ثم عالم من فن وأدب قائم بذاته لا يصور خارجاً ولا يعبر عن داخل، وإنما هو خلق، وعلى من يرتاده أن يعيش فيه، فلا يتخذ منه مجرد نافذة يطل منها إلى شيء سواه، فإذا وجد في جوف القطعة الفنية ذاتها ما يغنيه فقد بلغ النشوة الفنية المقصودة، وإلا فليست تلك القطعة بالنسبة إليه من الفن في شيء)[٣٦] فعمل الفنان حسب هذا المنظور أن يلتقط الصورة من حوادث الواقع ثم يصب فيها ما شاء من مادة)[٣٧] (فمهمة الفنان أن يلتقط الصورة وحدها وبهذا يكشف عن جوهر العالم الحقيقي، لأن جوهر هذا العالم هو الصور التي تنصب فيها الحوادث، فالحوادث ذاتها تجيء وتذهب والأشخاص أنفسهم يولدون ويموتون، ولكن هناك صوراً خالدة لا تذهب ولا تموت، فالعاشقان في زمن مينا وخوفو يختلفان في شخصيتهما عن العاشقين يسيران اليوم على أرض الجزيرة، لكن "الصورة" واحدة، وعلى الفنان أن يلتقط هذه الصورة بإبراز مميزاتها كما يراها هو، ثم يصب فيها مادة لم تقع بذاتها، لا بين عاشقي العصر القديم ولا بين عاشقي العصر القائم"[٣٨] ويرى الدكتور أن يزيد فكرته توضيحاً فيقدم لنا حالة تبحث عن صورة، وكانت هذه الحالة ممثلة في شعر العقاد الذي دأب الدكتور على الاستشهاد بشعره، قال: افرض أن شاعراً راقب الدنيا من حوله فاستوقفت نظره حالات يضعف فيها القوي فلا يعود قادراً على النهوض بما كان ينهض به إبان جبروته، ثم أراد أن يبني بناءه الفني على هذا الأساس فماذا يصنع؟ أيذهب إلى قوي أصابه الضعف ويأخذ في وصفه كما تراه عيناه؟ إنه عندئذ يكون أقرب إلى المؤرخ، كلا، بل إن فنه الأصيل لكفيل أن يهديه إلى (الصورة) وعليه بعد ذلك أن يصب في إطارها مادة من عنده، بحيث

لا تتطلع إلى الكائنات الفعلية بحثاً عن دليل الصدق فيما يقوله الشاعر، وأسوق لذلك مثلاً قصيدة العقاد "العقاب الهرم":

يهمّ ويعييه النهوض فيجثم ويعزم إلا ريشه ليس يعزم
لقد رنّق الصرصور وهو على الثّرى مكبّ، وقد صاح القطا، وهو أبكم
يلملم حدباء القدامى كأنّها أضالع في أرماسها تتهشم
ويُثْقله حَمْلُ الجناحين بعدما أقلّاه وهو الكاسر المتقحِّم
جناحين لو طارا لنصّت فدوّمت شماريخ رضوى واستقلّ يلملم
ويلحظ أقطارَ السماء كأنه رجيمٌ على عهد السماوات يندم
ويُغمض أحياناً فهل أبصر الردى مُقضّاً عليه أم بماضيه يحلم
إذا أدفأته الشمس أغفى وربما توهّمها صيداً له وهو هيثم
لعينيك يا شيخ الطيورِ مهابةٌ يفرّ بُغاث الطيرِ عنها ويُهزم
وما عجزت عنك الغداةَ وإنما لكلّ شباب هيبةٌ حين يهرم

ويرى الدكتور أن ما ورد في هذه القصيدة إنما هو مادة من عند الشاعر ملأ بها الصور التي التقطها من حوادث الأيام حين رآها متكررة في حياة الأفراد وحياة الدول على السواء... "إن القصيدة هنا لا تنبىء عما قد حدث فعلاً، بل تخلق كائناً جديداً وحوادث جديدة، وإن يكن الخيط الذي يربطها معاً مستمداً من حقائق العالم الواقع"[٣٩].

ويمكننا أن نضيف إلى ما سبق في رؤية الدكتور العناصر التي تتكون منها ماهية الشعر عنصرين آخرين لم يذكر صراحة فيما سبق وهم عنصرا الفعل والحركة، وهذان العنصران ـ في رأيي ـ من أبرز ما يميز الشعر دون سائر الفنون لأن الشعر كالموسيقى (يملأ فترة من زمن، فلابد من امتداد زمني طال أو قصر لقراءة القصيدة من الشعر، ولذلك كان أنسب ما يناسب الشعر هو ما يمتد على فترة من زمن، أعني حركة وفعل تتطور أجزاؤه بحيث يستلزم طولاً زمنياً لتمامه، إن عبقرية التصوير وعبقرية النحت هم في تجميد لحظة معينة في مكان ثابت، وأما عبقرية الشعر ففي إبراز الفاعلية والنشاط الحركي الذي ينساب على

سلسلة من لحظات متعاقبات)(٤٠).

بقي من المقومات التي يجب أن ينهض بها الأدب باشتماله عليها مقوم أساسي هو (الرسالة) فالأديب الحق هو الذي يهدي ولا يهتدي ويقود ولا ينقاد وينير الطريق لغيره ولايستنير)(٤١) فالشعراء العرب في القديم لم يتغنوا بما تغنوا به من قيم كالنجدة والشجاعة والكرم والتضحية لأنها موجودة في قومهم، بل إن الصواب (هو أن القوم قد عاشوا تلك القيم واتصفوا بتلك الصفات بعد أن لمحها الشعراء أولاً، ورأوها لأنفسهم، ثم شاعت بعد ذلك في عامة الناس، وإلا فما إلهام الملهم، وما عبقرية العبقري إذا كان قصاراه في مدى الرؤية أن يلتفت على قيد شبر منه ليبصر الناس من حوله كيف يسلكون وبماذا يحكمون لكي يصف لهم سلوكهم ويسجل أحلامهم؟(٤٢)

فعلى الأديب أن يسبق الناس برؤاه لأنه يمتلك من الموهبة ما لا يمتلكه سائر الناس لأن (الشعر والأدب بصفة عامة هو الذي يسن للناس الخلال ويرسم أمامهم الطريق، ولا ينتظر ليملي عليه الناس بأي الخلال يشيد، وأي طريق يرسم، فهو إذن ضلال وتضليل أن يدعو الداعون إلى أن تكون مهمة الأديب تصوير الواقع كما يقع، لأن هذا الواقع لن تزيد واقعيته ذرّة واحدة إذا وصفها الواصفون بألف قصة وألف ديوان، أما الدعوة الصحيحة فهي أن يلتمس الأدباء قيماً جديدة وهم يحسون قبل سواهم ضرورتها لحياتنا فيبعثون بها شعراً أو يرسمونها في قصصهم حياة منظورة مسموعة)(٤٣).

نستطيع من كل ما تقدم أن نقول: إن الدكتور زكي نجيب محمود قدم لنا في جملة من بحوثه ذات السمة الأدبية مفهوم لماهية الشعر يتفق مع ما كان سائداً لدى النقاد في مواضع، لكنه يختلف في مواضع، وإنه في مفهومه للشعر وفي دراساته التطبيقية كان عقادي النزعة، وليس هذا بغريب عمن قرأ العقاد وقرأ الدكتور زكي نجيب محمود ويمكننا أن

نستخلص مجملاً لما جعلناه عنواننا لهذا البحث فنقول: إن ماهية الشعر عند الدكتور زكي تتحدد بأنه فن مادته الكلمات التي نسقت على نحو يمتع السمع حسب مقتضيات العروض الخليلي، فيه شيء من التفرد، يتجه به صاحبه عن قصد أو عن غير قصد إلى الآخرين، مستخدماً تصويراً حركياً ممتعاً يخلف وراءه صدى خبرة ما عن حقائق الوجود، وهذا الشعر لا يصور خارجاً ولا يعبر عن داخل، وإنما هو خلق بذاته على من يرتاده أن يعيش فيه، كما أنه في الوقت نفسه يحمل رسالة...

هذه الخلاصة كانت ثمرة قراءات الدكتور في الأدبين العربي والانكليزي، في نصوصهما ونقد نقادهما، ولاريب في أنه كان متأثراً قبل كل شيء بنزعته الفلسفية (الوضعية المنطقية) فلا عجب أن جاء فهمه لماهية الشعر متلائماً في جانب منه مع تلك النزعة. وكان إعجابه العميق بالعقاد صدى لاتجاهه الفلسفي، كما كان إعجاب العقاد به صدى لنزعة العقاد المنطقية الصارمة.

إن مفهوم الدكتور زكي نجيب محمود لماهية الشعر يمكن أن يثير كثيراً من الجدل والنقاش والأخذ والرد. وأهون ذلك أن الشعر بمفهومه العام لا يحتمل ما حمله إياه الدكتور وإن كان لا يأباه في نماذجه العليا.

هذا وليس من هدف هذا البحث الأخذ والرد وإنما كان هدفه معرفياً منذ العنوان، لذلك اقتصر فيه على ملاحقة فكرة معنية وتتبعها مع الاتكاء قدر المستطاع على مقتبسات من تعبير الدكتور زكي نفسه كي نقدم تفكيره بأسلوبه، فهذا أفضل من تقديم أفكاره الواضحة بأسلوب آخر، وأظن أن البحث قدم ما يكفي في هذا المجال.

الإحالات

١ ـ د. زكي نجيب محمود: نافذة على فلسفة العصر ٢٠٤ـ كتاب العربي ـ الكويت.

٢ ـ د. زكي نجيب محمود: مجلة الكتاب، المجلد ١١ ص ٢٩٧. ١٩٥٢.
٣ـ زكي نجيب محمود: الشرق الفنان ١٠٠ القاهرة ١٩٦٠.
٤ ـ المرجع السابق ١٠٨.
٥ ـ المرجع السابق ١٢٦ ـ ١٢٧.
٦ ـ د. عبدالمعطي سويد: التناقض الوجداني في الشخصية العربية المعاصرة ٣١، ٣٢ ـ دار الحوار ـ اللاذقية ١٩٩٢.
٧ ـ د. زكي نجيب محمود: فلسفة وفن ٢٧١ ـ مكتبة الانجلو ـ القاهرة ١٩٦٣.
٨ ـ المرجع السابق ٢٤٥.
٩ ـ المرجع السابق ٢٤٩.
١٠ ـ المرجع السابق ٢٥٩.
١١ ـ المرجع السابق ٢٦٢.
١٢ ـ المرجع السابق والموضع نفسه
١٣ ـ المرجع السابق ٢٦٣.
١٤ ـ المرجع السابق ٢٦٣.
١٥ ـ المرجع السابق ٢٦٤.
١٦ ـ نفسه ٢٦٤.
١٧ ـ نفسه ٢٦٦ ـ ٢٦٧.
١٨ ـ نفسه ٣٠٠.
١٩ ـ نفسه ٣٠٠.
٢٠ ـ نفسه ٣٠٠.
٢١ ـ نفسه ٣٠٢.
٢٢ ـ نفسه ٣٠٣.
٢٣ ـ نفسه ٣٠٥.
٢٤ ـ نفسه ٣١١.
٢٥ ـ نفسه ٣٢٩.
٢٦ ـ نفسه ٣٣١.
٢٧ ـ نفسه ٣٣٢.
٢٨ ـ نفسه ٣٣٥.
٢٩ ـ نفسه ٣٣٦.
٣٠ ـ نفسه ٣٤٩ ـ ٣٥٠.
٣١ ـ جلال العشري: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة ٥٥ ـ الهيئة المصرية القاهرة ١٩٧١.
٣٢ ـ فلسفة وفن ٣٥٧.
٣٣ ـ نفسه ٣٦٤.
٣٤ ـ نفسه ٣٦٦.
٣٥ ـ نفسه ٣٦٧.
٣٦ ـ نفسه ٣٦٦
٣٧ ـ نفسه ٣٦٩.
٣٨ ـ نفسه ٣٧٠.
٣٩ ـ نفسه ٣٧٢.
٤٠ ـ نفسه ٣٨٢.
٤١ ـ نفسه ٣٩٨.
٤٢ ـ نفسه ٣٩٩.
٤٣ ـ نفسه ٤٠٠.



وظيفة الحوارية في إنتاجية النصوص الشعرية

حميد سمير

١ - التصور والمفهوم

حينما تحدث النقاد العرب عن السرقات، فانهم كانوا يعتبرونها بمثابة النفس الذى يسرى في كيان كل الشعراء على اختلاف مشاربهم. فهي كما يقول ابن رشيق " باب متسع، لا يقدر أحد الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل ".[١] ثم تطرق بعد ذلك إلى ذكر أصناف كثيرة، منها،مثل الاصطراف والانتحال والاغارة والغصب والمرافدة والاهتدام، والنظر والملاحظة، والالمام، والاختلاس، وغيرها كثير مما لاتخلو منه قصيدة أو مقطوعة.[٢] فابن رشيق يفهم من السرقة أنها شيىء لا مناص منه للشاعر، وهى عنصر ملتصق بكل إبداع شعري سواء وعى به صاحبه أم لم يع ذلك أن القصيدة تكون استرجاعا للمقروء وحفراً فى الذاكرة، وترسبات لمقطوعات أخرى سابقة. وهذا من شأنه أن يجعل الشعر ذا طبيعة معقده ومتشابكة. ولعل أحد الأسباب الرئيسية في تعقيده ترجع، كما يقول بييرماشيرى في معرض حديثه عن إنتاجية النصوص إلى" أنه لا يأتي من فراغ، انه دائماً يحدد انطلاقا من وجود أعمال أخرى تنتمي إلى مجالات أخرى من النتاج (الفكرى أو الفني أو الأدبي)، انه لا يوجد كتاب بكر،ولا كتاب حر وبرىء مطلقا. فالجدة والفرادة في الأدب كما في مجال أخر تحدد دائما انطلاقا من علاقات".[٣]

وإدراكا من ابن رشيق لهذه الطبيعة المعقدة فانه عد السرقات إحدى

المواد الأولية في أنتاجية العمل الشعرى مادام كل الشعراء ينطلقون منها في ابداعهم. هكذا تصور ابن رشيق السرقة. تصورها مذهبا شعريا وصفة لازمة، وباباً نلج منه لفهم أصول الشعر وجذوره ومقاصد أصحابه. لذلك عاب على ابن وكيع تصوره للسرقة فقال: " وأما ابن وكيع فقد قدم في صدر كتابه على أبى الطيب مقدمة لا يصح لأحد معها شعر الا الصدر الأول، ان سلم ذلك لهم. وسماه " كتاب المنصف" مثلما سمي اللديغ سليما، وما أبعد الإنصاف منه ".[٤]

ولقد بدا من الواضح الآن، عند كل النقاد أن الشعر ليس عملية سحرية تساهم في ابداعها قوى غير مرئية، وخارقة لادخل للوعى ولا للشاعر فيها فالشعر يولد انطلاقا من تلاقح عدد من الدوافع والحوافز الذاتيه والموضوعية، زيادة على كونه يولد في اطار عقدة للقراءة تجمع بين الشاعر والقارىء فى أفق محدد وذوق مشترك. ولَمْ يَعْدِ النقاد كذلك، ينظرون الى الشعر على أنه عمل فردى لاعلاقة له بما حوله وما قبله وما بعده فهو متتاليات تبتدىء من الماضي وتمر بالحاضر لتستمرفي المستقبل، وهذا مادرس في النقد الغربي تحت باب التناص.

وغير خاف أن الناقدة البلغارية جولياكريستيفا هي أول من صاغ مصطلح التناص فى تقديمها لباختين، كما يذكرتود روف.[٥] وإن كان باختين يعتبر فعلا هو أول من انتبه إلى تلك العلاقة التي تربط ملفوظا بآخر، كما تصرح كريستيفا نفسها بذلك في كلامها هذا حينما كتبت تقول: " إن النص هو تقاطع نصوص، والذي نقرأ فيه على الأقل نصا آخر. عند باختين هذان المحوران اللذان يسميهما "حوار وثنائية ضدية" لا يتميزان بوضوح ولكنه مع ذلك كشف يعد باختين أول من أدخله إلى نظرية الأدب ".[٦]

وفي مواضع متفرقة من كتاب " أبحاث في الدلائلية " تتحدث كريستيفا عن التناص وتعني به أن المدلول الشعري هو إرجاع لمدلولات خطابية أخرى تكون مقروءة. وبذلك ينشأ حول المدلول الشعري فضاء نصي

متعدد يكوّن عناصر قابلة للتطبيق في النص الشعري، ونسمي هذا الفضاء كما تقول كريستيفا" تناصا". وفيه يكون القول الشعري عبارة عن مجموعة صغرى ضمن مجموعة كبرى، وهي فضاء النصوص المطبقة.[٧] وفي موضع آخر من الكتاب نفسه توضح المسالة أكثر، فتشير إلى أن النص، كل نص يتكون كفسيفساء. ومعناه أن النص الحدث هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى، " وفي مكان فكرة " داخل ذاتية" تتموضع فكرة التناص. واللغة الشعرية تقرأ ـ على الأقل كازدواج".[٨]

والفهم الأساسي الذي يمكن استخلاصه من كلام كريستيفا السابق هو أن النص، أي نص لايولد مفرداً، ولا يعيش وحيداً. فحياته رهينة بحيوات أخرى. وإلا استحال أن يوجد نص، بَلْهَ استمراره وبقاءه. فوجود النص يعني أنه يكون في تعالق مع نتاجات فكرية وفنية، وأقوال أخرى لمبدعين آخرين. وهذا هو مفهوم التناص عند كريستيفا. ومع هذا فليس كل تناص هو تعالق، فإن من التناص ما يكون تفارقاً. وإلى مثل هذه الفكرة أشار طه عبد الرحمن أثناء حديثه عن بعض الظواهر التى يعرض فيها المحاور شواهد من أقوال الغير، مثل " الاقتباس والتضمين والنقل والحكاية والعنعنة والشرح".[٩] فهذه حالات من التناص تكون أقرب الى التفارق منها إلى التعالق، لما ندركه من تمايز وانفصال بين ملفوظين أو قولين حيث لا يمتص النص المحاور هنا قول الغير، فيذيبه في كيانه " وإنما لحصر مشاركة هذا الغير في تكوين النص بل للقطع معه وإظهار انفراده هو بهذا التكوين ".[١٠]

أما ميخائيل ريفاتير فقد تحدث عن التناص بطريقة أكثر تفصيلا وتحديدا في قوله هذا: التناصية (*intertextualite*) هي إدراك القارىء للعلاقات القائمة بين عمل إبداعي وأعمال أخرى سبقته أو لحقته. هذه الأعمال الأخرى تشكل تناص (*intertext*) العمل الأول. إن إدراك هذه العلاقات هو، اذن، أحد المكونات الأساسية لأدبية عمل معين. لأن هذه الأدبية ترتبط بالوظيفة المزدوجة للنص (وظيفة معرفية وأخرى جمالية)،

بيد أن الوظيفة الجمالية ترتبط الى حد بعيد بإمكانية إدخال العمل في تقليد أوفي جنس معين (...) أما الوظيفة المعرفية فهي ترتبط بلا شك أولا بالمرجعية الواقعية أو الإيهامية للكلمات".(١١)

فريفاتير في هذا النص يميز بين مفهومين، طالما اختلطا عند النقاد وهما:التناصية والتناص. فهذان المفهومان عند ريفاتير يختلف أحدهما عن الآخر، حيث تعتبر التناصية " ظاهرة توجه قراءة النص، ويمكن أن تحدد تأويله وهي مناقضة للقراءة الخطية".(١٢) أما التناص فيعني عنده مجموعة الأعمال الإبداعية التى نجد بينها وبين النص المقروء علاقة قرابة.

أما مصطلح الحوارية كما ورد عند باختين، فهو يعني العلاقة التى تجمع ملفوظا بملفوظات أخرى. وينقل تودروف كلاما لباختين يوضح فيه هذه المسألة، فيقول: " إن التوجيه الحواري ظاهرة متميزة لكل خطاب بطبيعة الحال، فهو القصد الطبيعي لكل خطاب حي. لأن الخطاب يلتقي بخطاب الآخر في كل الطرق التي تؤدي نحو موضوعه، ولايمكن إلا أن يدخل معه في تفاعل حي وقوي ".(١٣)

لا يمكن أن نرى في الحوارية أنها نقاش أو سجال خارجي فحسب. فإنها، زيادة على ذلك، ثقة تمنح لكلمة الآخر - كما يذكر باختين نفسه - واستقبال حار يحظى به الملفوظ الغريب داخل النص الذى يحاوره.

فكل هذه الثقة، وكل ذلك الاستقبال يمنحان لهذا الملفوظ لما يقوم به من دور في تعضيد الدلالة أو تتميم المعنى.، أو هو معنى يوضع فوق آخر ويقويه." وهنا بالضبط تلتقي مواقف، ويلتقي اشخاص(...)، وتلتقي بالتحديد اصوات ".(١٤)

٢- قراءة تطبيقية في شعر قديم

تعد الحوارية في شعر المتنبي عنصرا مهيمنا، لفت إليه أنظار النقاد القدماء وشراح المتنبي، فأشاروا إلى طبيعة العلاقة التي كانت تجمع شعره ومجالات أخرى مختلفة، مما أدخل في باب سرقات المتنبي.ولم يدع هؤلاء بيتاً ذا طابع خاص، كأن يكون حكمة أو مثلا أو تجربة واقعية إلا وذيلوه بحواش من الأشعار والأقوال السابقة التي انفتح عليها المتنبي وامتصها فبقيت آثار منها في شعره.

ونفهم من هذا العمل على بساطته أن هؤلاء الشراح كان لديهم شعور وإحساس بأن شعر المتنبي قبل أن يكون إبداعا فقد كان قراءة في مبتدئه، ثم تحول بعد ذلك إلى ترسبات وترجيعات شعرية.

إن ما يثير الانتباه أكثر في دراسات القدماء هو الرسالة الحاتمية التي جعلت من السرقة أساساً نقدياً تقرأ من خلالها حضور ملفوظات الغير في شعر المتنبي. وهكذا أخذ الحاتمي يتتبع كل حكم المتنبي فيبحث عن أصلها ليرجعها إليه، حتى بلغ بها مائة وعشرين بيتا تعود كلها إلى الثقافة اليونانية وإلى أرسطو خاصة. وانطلاقاً من هذا العمل يصبح شعر المتنبي في نظر الحاتمي اجترارا وامتصاصا لملفوظات أخرى تنتمي إلى ثقافات أجنبية.

فالمتنبي حين انفتح على الثقافة اليونانية وعلى فلسفة أرسطو على وجه الخصوص، لم يكن عمله قراءة اجترارية أو امتصاصية وإنما كان مبنيا على الحوارية، تلك التي يمكن أعتبارها أعلى مرحلة تتجلى فيها محاورة أقوال الغير. ليس من أجل التسليم بها وتمجيدها وتحنيطها لتتخذ رمزاً، وإنما لإعادة قراءتها على أساس الجرح والتعديل.

فلا مجال هنا لقيمة نص أو قول، فالشاعر يتأمل كلّ ذلك ويغيره، يحذف منه ويضيف إليه.وبذلك تكون الحوارية قراءة أخرى علمية وموضوعية تقوم على المطابقة بين المخزون الثقافى للشاعر وبين المحيط الاجتماعيوالسياسي الذي نشأ فيه.[١٥] إن كل تلك الحكم التي تمتلىء بها أشعار المتنبي ـ وإن كان منبعها ثقافة يونان ـ قد قطعت

صلتها بما هو خارج عن بنيتها حينما أخضعها المتنبي إلى عملية فحص دقيقة وجردَها مما علق بها من رؤية فكرية وفلسفية ترتبط بصميم الحضارة اليونانية وروحها وجوهرها. وبذلك أدمجت هذه العناصر في أفق الحضارة العربية .... وأضحت واحدة من المجالات التي تلتصق بصلب الحضارة العربية وذوقها الأصيل فهذا العمل الذى قام به المتنبي هو ما يمكن تسميته بالحوارية. وهو مبدأ أساسى في تلاقح الثقافات والأفكار والملفوظات وحتى الحضارات أيضا. ولعل هذا ما يسميه اشبنجلر فيلسوف الحضارات الألماني بنظرية الدوامات. ومعناها أن كل حضارة تتحرك تبعا لحركات زمنية متتالية، تكون الانطلاقة من حركة الميلاد ثم النضوج ثم الشيخوخة لتنطلق الحركة في ديالكتيك نازل إلى أسفل. ففى كل هذه اللحظات الزمانيه، تستلهم الحضارة المتجهه إلى أعلى بعض المقومات من الحركة المرتدة إلى أسفل، وتصهر كل ما يصل اليها في بوتقتها هي، وكل ما لم يتكيف معها تلفظه خارجيا.[١٦]

إن هذا ما يصدق على الحضارة العربية الاسلامية وهي في طريقها إلى الصعود فقد التقت بحضارة اليونان الآفلة يومئذ، فتم إدخال بعض العناصر وإدماجها في قلب الحضارة العربية الإسلامية وانصهر كل ذلك في كيان الحضارة الجديدة ذى القيم الجديدة.

ويهمنا نحن من هذه الحضارة الجانب الفني المتمثل في الشعر. وشعر المتنبي على وجه الخصوص. فما حدث إذن هو أن هذا الشعر - إذا أردنا دقة أكثر، قلنا: حكمته - قد انفتح على معارف وثقافات وفلسفات وديانات فتأملها وحاورها وأدخل منها ما رآه يعضّد معنى، أو يخدم مقصدية، أو يعمق فكرة سطحية، أو يفلسف تجربة بسيطة وهذا ما يسميه باختين التقوية بالذوبان.[١٧] إن الحاتمي وهو يرجع حكم المتنبي إلى جذورها الأولى كما يزعم، كان ينظر إلى الشعر هو الآخر نظرة أحادية، قوامها المعنى وحده. تماماً كما فعل الذين اعتبروا الشعر معجماً وكفى.

والشعر كما هو معلوم مجموعة من العناصر المتلاحمه التى تخدم

مقصدية معينة، وكل موازنة بين شعرين يحب أن تنظر إلى هذه البنية المعقدة التركيب. ولا يمكننا أن نتحدث عن مواجهة فعلية بين ملفوظين أو شعرين إلا من خلال عملية الحوارية التي يمكن توضيحها انطلاقا من مفهومي المماثلة والمشابهة " ومعناه أن نصاً ما إذا كانت خصائصه الذاتية هى (+ أ، +ب، +ج،+د ...) ونصا آخر إذا كانت خصائصة الذاتية هى (+ أ،+ ب، +ج،+د ....) فان العلاقة بينهما هى علاقة مماثلة إلا خاصية ذاتية واحدة: (+ ب)، أما إذا كانت الخصائص الذاتية لنص ما (+ أ، +ب، +ج ..) وكانت الخصائص الذاتية للآخر هى (+ب، +ص، +ك...) فان العلاقة بينهما هى المشابهة، إذ ليست هناك إلا خاصة ذاتية متراكمة واحدة.(١٨)

وإذا أردنا أن نطبق ذلك على شعر المتنبي، باعتباره أحد المجالات التي تعبر عن الحضارة العربية الاسلامية وهي تنفتح على ثقافات أخرى، والفكر اليوناني واحد منها، لوجدنا أن العلاقة بين هذين المجالين تقوم على المشابهة لاعلى المماثلة مادام الذي يفرق بينهما أكثر مما يجمع. فالروح اليونانية، كما هو جلى، تقوم على بعض الثوابت مثل الوثنية المطلقة، وقدم المادة، وصورة الرمز الباهت، والنظرة التشاؤمية التي تشيع في التراجيديا اليونانية، والفرق الصارخ بين سادة وعبيد، وقيمة النظر،والأحادية المادية والصراع الأبدى بين الأضداد. أما الروح التي عبّر عنها المتنبي فهي روح عربية اسلامية لا تقوم على هذه الخصائص باستثناء بعض العناصر الجزئية الضئيلة المبثوثة في أشعاره، مثل الصراع الأبدى بين الأضداد. فما يفرق اذن، أكثر بكثير مما يوحّد. وأمام هذه الحالات لا يصح الحديث عن تأثير فلسفي، تنطمس فيه الهوية، وتغيب معالم الشخصية على غرار ما ذهب إليه الحاتمي. ويبدو أن التسليم بذلك فيه نوع من الاجحاف، وفيه تمحل على المتنبي وعلى شعره الذى ظل عربيا في أغراضه وطرقه، لم يخرج عنها في شيء.حتي الاستعارات أيضا بقيت مخلصة للذوق العربي، فلم تعرض إلى

إغراب ولا إلى تعقيد وهذا شيء نفهم منه أن المتنبي ظل ملتزما بأفق انتظار الذوق العربي، فلم يخيبه ولم ينسفه، وإنما غيّر فيه فحسب، لكى يساير الظروف والملابسات الجديدة.

يتضح، إذن، كيف ظل شعر المتنبي مرتبطا بالرؤية العربية الاسلامية، وكيف ظل محافظا في بنيته على قيم المسلمين ومثلهم، على الرغم من كونه انفتح على عدة مجالات وحاور ثقافات وفلسفات شتى.

فمن خلال القراءة الخطية لشعر المتنبي يصادفنا حقل دلالي بارز يفتح المجال أمام المحلِّل للوقوف على المكونات الدلالية الأساسية للمتن الشعري. فما يلفت الانتباه أكثر من غيره في هذا الشعر هو طغيان معجم الموت بمرادفاته وتضاداته وصراعه مع الحياة وصروف الزمان وتقلباته، والدنيا وتغير أحوالها. بل إننا قد نذهب بعيدا فنقول: إن هذا الحقل الدلالي هو ما يكوّن رؤية الشاعر الفلسفية وتصوره للحياة والموت.

إن كل خطاب مهما كان نوعه تتحكم في ناصيته الحوارية وتساهم في انتاجيته.على أن ذلك لا يكون في المعجم وحده،ولا في المعنى منفردا، وإنما يكون على المستوى التركيبي والدلالي. وهذا ما يظهر للناظر في شعر المتنبي،ففيه مجموعة من الدلالات والمضامين الشعرية تفجرت من هذا الحقل الدلالي وجاءت على شكل مقاصد يمكن حصرها فيما يلى :

١ ـ هاجس الخوف من الموت.

٢ ـ الإعراض عن الحياة.

٣ ـ ذم الدنيا والزمان.

٤ ـ الاقبال علي الموت والرغبة في الحياة بعده.

لقد تيقن المتنبي أن الدنيا قد اتصفت منذ الأزل بالتبدل والتغير، وأنها تتسم بعدم الثبات على حال، لذلك لم يتردد لحظة في أن يلصق بها أقبح الصفات: وهى أن عشق الإنسان لها أشبه بعشق مبتذل، فهل يجنى رجل منه حباً ووفاءً وإخلاصا؟ كذلك الدنيا، هى محبوبة كل الناس، ولا حبيب

لها على الاطلاق،:

فذي الدار أخون من مومس وأخدع من كفة الحابل
تفانى الرجال على حبها وما يحصلون على طائل

ولقد لعب أسلوب التفضيل هنا دورا بارزا في التركيز على معاني التشاؤم والنفور من الدنيا.فإيراده للاستعمالين أخون وأخدع، جعله يميز بين ضربين من السلوك. سلوك الانسان وسلوك الدنيا، ذلك الذى يتسم بالخداع والخيانة. وهى صفة ظل المتنبي يرددها عن الدنيا كلما تحدث عنها:

١ ـ سبقنا إلى الدنيا فلو عاش أهلها منعنا بها من جيئة وذهوب
تملّكها الآتي تملّك سالب وفارقها الماضي فراق سليب
٢ ـ نبكي لموتانا علي غير رغبة تفوت من الدنيا ولا موهب جزل
٣ ـ نبكي على الدنيا وما من معشر جمعتهم الدنيا فلم يتفرقوا
أين الأكاسرة الجبابرة الألى كنزوا الكنوز فما بقينا ولا بقوا
٤ ـ لحا الله ذي الدنيا مناخا لراكب فكل بعير الهمّ فيها معذب

تلتقي هذه المقطوعات ـ علي الرغم من اختلاف أغراضها ـ عند دلالة واحدة وهي أن الانسان مجبول على حب الدنيا والتفاني في الاقبال عليها، مع أنه يعلم انطلاقاً من تجارب من سبقوه أنها لا تدوم لأحد. فهذه المقطوعات توضح ذلك التقابل بين وضعين: وضعية الانسان المتهافت الحريص علي الدنيا إلى حد التفاني، ووضعيَّة من سبقه في التجربة التي آلت في الأخير إلى نهاية مأساوية، تتجلى في التفرقة بعد الألفة والأنس.

والحديث عن الدنيا وتقلباتها، يسترعي الحديث عن الموت. فهما معاً ـ في ذاكرة الانسان ـ يؤديان نفس الوظيفة لأنهما مترادفان في المعنى والدلالة فما يميز الدنيا من تقلب وزوال سببه الموت، لأنه عنصر يقتحم علي الانسان عالم ملذاته، فينص عليه سروره، فيفطمه عن حب الدنيا

والحياة التي ألف العيش بين أحضانها في رغد وسعادة. فالدنيا والموت عند المتنبي سيان، لأن أحدهما يقوم مقام الأخر، ولأنهما معاً ـ في نهاية المطاف ـ يتفقان على حرمان الانسان من سعادته ونعيمه. وكما أكثر المتنبي من ذم الدنيا، فقد تحدث بنفس الطريقة عن الموت:

١ ـ إلْف هذا الهواء أوقع في الأنـ ـفس أن الحمام مر المذاق
والأسى قبل فرقة الروح عجز والأسى لا يكون بعد الفراق
٢ ـ نعد المشرفية والعوالي وتقتلنا المنون بلا قتال
٣ ـ أين الذي الهرمان من بنيانه ما قومه؟ ما يومه؟ ما المصرع؟
تتخلف الآثار عن أصحابها حيناً ويدركها الفناء فتتبع
٤ ـ غير أن الفتى يلاقي المنايا كالحات ولا يُلاقي الهوانا
٥ ـ وكن كالموت لا يرثى لباك بكى منه ويروي وهو صادي
٦ ـ غدرت يا موت كم أفنيت من عدد لمن أصبت وكم أسكت من لجب
٧ ـ وما الموت إلا سارق دق شخصه يوصل بلا كفٍ ويسعى بلا رجل
يرد أبو الشبل الخميس عن ابنه ويسلمه عند الولادة للنمل
٨ ـ نحن بنو الموت فما بالنا نعاف ما لابدّ من شربه

ترتكز هذه المقطوعات برمتها، وهى منتزعة من أغراض عديدة، على نواة معنوية ثابتة، تتجلى في تيمة الموت. فلفظ الموت هو محور هذه الأبيات جميعا، ثم كرر مرات أخرى إما بنفسه أو بمرادفه، أو بألفاظ أخرى بينها وبين الموت علاقة قرابة، كالدهر والليالي والأيام والزمان .. فهذه الألفاظ كلها تتمم معني الموت عند المتنبي وتعضده.

فالموت إذن يعتبر بؤرة دلالية تَمَ التركيز عليها في شعر المتنبي، وذلك باستعمال وحدات معجمية ثانوية، تنتمي إلى حقل الكلمة/ المحور: وهي الموت، التي تشكل وحدة معجمية ذات دلالة عامة استدعت كلمات أخري ثانوية تفرعت عنها، لتعزز البعد الدلالي الذى يلح عليه الشاعر ويقصده. إن المتأمل في محاور هذا الحقل الدلالي يدرك أن شعر المتنبي يتحرك في فضاء نصِّي ينتمي الى الفضاء العربى الإسلامي وأن الذات التي يعبر عنها هذا الشعر ليست منعزلة عن هذا الفضاء بل إنها رهينة

بحيوات أخرى مماثلة ـ كما تعبر عنها كرستيفا ـ تنتمي إلى نفس السياق ويحكمها نسق ثابت ومقومات متشابهة. ولا يخفي أن الدلالات المستنبطة من حقل الموت في شعر المتنبي تحيلنا على نصوص أخرى نابعة من صلب الثقافة العربية الاسلامية التي تشكل الكنز الذى ظل يزود المتنبي دوما، ليس بالأساليب والتعابير فحسب، بل بالرؤيا والتصور أيضا، وهذا ما يهمنا هنا أكثر من غيره، ولذا نكتفي بذكر بعض النماذج التي حاورها شعر المتنبي.

١ ـ يقول الشافعي :

ومن يذق الدنيا فإني طعمتها وسيق إلينا عذبها وعذابها
فلم أرها إلا غرورا باطلا كما لاح في ظهر الفلاة سرابها

٢ ـ يقول أبو تمام :

أصوّت بالدنيا، وليست تجيبني أحاول أن أبقى.. وكيف بقائيا
وما تبرح الأيام تحذف مدتي بعد حساب، لا كعد حسابيا

٣ـ يقول أبو نواس :

وما الناس إلا هالك وابن هالك وذو نسب في الهالكين عريق
إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت له عن عدو في ثياب صديق

٤ ـ قال بعض الحكماء :

اعلم أن طبع الدنيا التلطف في الاستدراج أولا، والتوصل إلى الاهلاك آخراً، وهي كامرأة تتزين للخطاب إذا نكحتهم ذبحتهم.

إن هذه النصوص وأخرى لا يسمح المجال بذكرها تؤسس مع حقل الموت ودلالاته المتنوعة فضاء نصيا هو ما أسمته كرستيفا بالتناص، اذ فيه يكون القول الشعري عبارة عن مجموعة صغرى ضمن مجموعة أعم وتشكل كلها ـ أى الخاص والعام ـ فضاء من النصوص يسبح فيها النص اللاحق ، فيحاور بعضها ويمتص البعض الآخر. أى أنه يكون مرة في شكل أقتباس، وتضمين، مما يجعل التناص والحوارية أقرب الى التفارق

منها إلى التعالق، ومرة يجيء على شكل ذوبان حيث يمتزج النص بقول الغير ويُذِيبُه في كيانه، ويحتاج إلى قراءة تأويلية للفصل بين الملفوظين المتعالقين وللوقوف على المعنى المقصود. اننا اذا قابلنا ـ من خلال القراءة الخطية ـ بين النصين، أى بين شعر المتنبي وحقله الدلالي وبين النصوص أعلاه نكون ازاء متن شعري واحد يشكل فضاء يربط برؤية إسلامية وبقيم وفضائل ذات أرومة عربية، وهذا من شأنه أن ينفي تلك المزاعم التي جعلت شعر المتنبي ترديدا أو اجترارا أو صدى لأفكار ومذاهب واردة من ثقافات شتى.كالحضارة اليونانية وفلسفتها،أو الحضارة الساسانية ومعتقداتها.. ومذاهبها الدينية المتطرفة.

الهوامش

١) العمدة. تحقيق محي الدين عبد الحميد 2/ 280.
٢) نفسه: 2 / 281 وما بعدها
٣) pour une theorie dela production litter aire ,L.122
٤) العمدة: 2 / 281.
٥) Mikhaîl bakhtine : le dialogique".ed . seuil . paris 81 ,p. 97 principe dialogique
٦) recherche paur une semana lyse , julia kristeva ed . seuil , 1969 , p. 84.
٧) نفسه ص 194 .
٨) نفسه ص 85 .
٩) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام.ذ. عبد الرحمن طه.ط 1 / 1987. ص 41
١٠) نفسه :ص 42 .
١١) letrace de intertescte .Michael Riffaterre. la pensee ,mo 165/ cect/ 1980 / p.4.
١٢) تداخل النصوص: هانس جورج روبريشت.الحياة الثقافية.ع50.س1988ص57
١٣) Mikhaîl bakhtine : le principe dialogique p. 98
١٤) مسألة النص: ميخائيل باختين. الفكر العربى المعاصر : ع36.س 1985ص 50
١٥) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب.محمد بنيس ط1 / 1979ص 253
١٦) مناهج البحث عند مفكرى الاسلام. د. على ساحى النشار ص16 .
١٧) مسألة النص. الفكر العربى ع36ص 50 .
١٨) دينامية النص. محمد مفتاح.ط١/1987ص83.



الفيتوري بين المواجهة والهروب

جميل حسن

تتناول هذه العجالة ثلاثة دواوين للشاعر السوداني المجدِّد "محمد مفتاح الفيتوري" طبعتها دار العودة في بيروت.

الأوّل: "أغاني أفريقية". قدَّم له الأستاذ محمود أمين العالم، يقع في ثلاث وسبعين ومئة صفحة من القطع الصغير.

الثاني: "عاشق من أفريقية". أهداه إلى ولده "خضر الفيتوري" الذي "تتفتح موهبته خلال القلق والمحبة والتطلّع". ويقع في عشرٍ ومئة صفحة من القطع الصغير.

الثالث: "معزوفة لدرويش متجول". يقع في خمسٍ وعشرين ومئة صفحة من القطع الصغير، وتذييل بقلم "فاروق البقيلي" الصحفي اللبناني المعروف. ويقع في أربع وعشرين صفحة في نهاية الديوان.

لم تضع دار النشر علي أيٍّ من الدواوين الثلاثة تاريخ صدوره. ومعظم قصائدها لا يحمل تاريخاً أيضاً. بيد أن إشارة خاطفة وردت في تذييل البقيلي تشي بأنّ ترتيب الدواوين على الشكل الذي رتبناه هنا[1].

لقد حدّد الأستاذ محمود أمين العالم "العوامل المؤثرة في تكوين نفسية الفيتوري، والتي كوّنت الطوابع الأساسية لشعره:

١ ـ هو زنجي قضى الجانب الأكبر من حياته في الاسكندرية، وكانت بشرته السوداء تقيم بينه وبين المدينة حاجزاً كثيفاً يحرمه المشاركة والاندنامج، ويؤجج في باطنه مشاعر مريرة صفراء، ويشحذ حساسيته.

٢ ـ وكان والده من رجال الطرق الصوفية. ومنذ طفولة الشاعر المبكرة كانت ترتعد في أذنيه أصوات طبول ودفوف، وترتعش أمام عينيه اجساد بشرية ترتقص رقصاتٍ متوفزة.

٣ ـ وكان يقف علي العتبة الأخيرة لطبقة البورجوازية الصغيرة، يمتلىء وجدانه بصراعها المرير من اجل العيش؛ وتمزقه قيمها المنهارة القلقة وتردّدها القاتل.

وقد رصد العالم لشعر الفيتوري ثلاث مراحل:

١ ـ مرحلة كانت وجهته فيها سماءً فسيحة لا حدود لها وهي اللامكان، فراراً من تلك المدينة الكبيرة التي يعيش فيها ومن كافة المدن الأخرى التي انتقل إليها فيما بعد.

٢ ـ مرحلة البحث عن طريق الخلاص. وفي البداية كانت افريقية طريقاً للنهوض الذاتي، كانت ذاتاً كذاته تريد أن تستفيق من أحقادها وتتحرر من قيورها اللونية وتخرج من أقبيتها المظلمة.

٣ ـ مرحلة توضّح أبعاد المعركة الحقيقية التي لم تعد عنده معركة لونية بين أبيض وأسود، بل أصبحت معركة قيم إنسانية عامّة بين استعمار وشعوب، بين طغاة وأحرار.

نشير إلى أنّ استنتاجات العالم هذه إنما تستمدّ من ديوان واحد. وقد نمرّ للعالم ببعض آراء في أسلوب الشعر نرجئها هنا لأنها ربما مرّت في سياق كلامنا[٢].

* * *

تبدو الرحلة مع شعر الفيتوري مغرية، ومع ذلك فهي متعبة. هي مغرية لأنّ الشعر حارٌ، حيٌّ، متدفق. عامر بالإحساس، تنبض فيه تجربة الشاعر، وتنتشر حوله غلالة شفيفة من خياله وتصوراته. وهي متعبة لأنّ الشاعر قلق مضطرب سريع الحركة عجول في الجري، لا يكاد القارىء يقف بجانبه حتى يجده قفز بعيداً عنه متقدّماً أو متقهقراً أو مجتازاً الطريق إلى الرصيف الآخر.

حاول الأستاذ العالم أن يقبض عليه ويرسم لحركته الشعرية خطّاً بيانياً يحدّد فواصله وتراتيبه ـ كما تقول الرياضيات. لكننا، وقد اطلعنا

على دواوينه الثلاثة، سنخالف العالم في بعض ما رآه، ونكمل ببعض الجوانب التي تقطع بأن العالم لو كتب مقدمته بعد الاطلاع على الديوانين الآخرين لما كان غفل عنها أو تجاهلها.

***

شعر الديوان الأول "أغاني أفريقيا" يشع منه اللون الأسود والحقد الأسود. وقد امسك الاستاذ العالم بهذه الظاهرة فأشار إلى إحساس الفيتوري البالغ بالدمامة والمهانة[٣] مستشراً بشرته السوداء في مرارة بالغة:

فقيرٌ أجل.. ودميم دميمْ
بلون الشتاء.. بلون الغيومْ
دميمٌ، فوجه كأني به.. دخان تكثف ثم التحمْ

وقد يبدو لي أن الشاعر لا يطيل المكث أمام الإحساس الشخصي بالمهانة، ولا ينكفىء على ذاته ليجترَ ذلّه وصغاره، بل تتوضح الصورة لديه، وتأخذ بعداً آخر فينفجر به شعور التحدي والمواجهة.

هو زنجي، ومضطهد، لكنه ثائر، ومصمم على الحرية، عدوه معروف هو ـ هنا ـ الإنسان الأبيض مستعمر القارة الأفريقية، ومستغل الزنوج:

قلْها:. لا تجبنْ:. لا تجبنْ!.
قلها في وجه البشريةْ:
أنا زنجيٌّ
وأبي زنجيُّ الجدِّ
وأمي زنجية
أنا أسودْ
أسودْ. لكني حرٌّ أمتلك الحريّة[٤].
أرضي أفريقية
عاشت أرضي.. عاشت أفريقية

إلى هنا نكون قد مشينا إلى حدً كبير مع آراء الأستاذ العالم أمّا عندما يتحوّل الشاعر باتجاه الإنسانية فيلمحه القارىء في أكثر من قصيدة(٥)

يا أخي في الشرق.. في كل سكن
يا أخي في الأرض.. في كل وطن
أنا أدعوك. فهل تعرفني؟.
يا أخاً أعرفه رغم المحنْ!.
إن نكن سرنا على الشوك سنينا
إن نكن بتنا عراةً جائعينا
إن يكن سخّرنا جلاّدنا
فبنينا لأمانينا سجونا
فلقد ثرنا على أنفسنا
ومحونا وصمة الذّلة فينا(٦)

ونكتفي بالإشارة دون استشهاد إلى قصائد أخرى مماثلة في الديوان: إلى وجه أبيض ـ مات غداً ـ العائدون من الحرب.. وإلخ.

* * *

في الديوان الثاني "عاشق من أفريقية يبدأ اضطراب الشاعر، ولعلَّ الاضطراب بدأ من الديوان الأول. لكنّا آثرنا ألاّ نتعرّض للبنيان الذي أقامه الأستاذ العالم لأننا نقدَر أن نجد في الديوان الثاني والثالث براهيننا الكافية حيث يعود الفيتوري أفريقياً أسود ناقماً ثائراً يحمل هموم القارة الأفريقية فتؤرّقه وتعذبه. وأحياناً يكاد يلمس صوت أفريقيا، ويكاد ينشَقُ منه رائحة الأرض، ويسمع تدفق مياه الكونغو العظيم:

كنتِ عذابي أنت يا أفريقيا
وكنتِ غربتي التي أعيشها(٧)

السواد أمامه ومن حوله. الشمس زنجية. والأفق أسود(٨) ويحاول أن يتناول بالتحديد قضايا القارة الأفريقية فيغدو شاهداً على عصره يكتب

قصيدة إلى لولومبا(٩) ومثلها إلى نكروما(١٠) وأخرى إلى بن بلا(١١). والكلُّ قادة أفارقة يعيدونه إلى تفاؤله. وتكفي قصيدة "نكروما" شاهداً على ذلك:

نكروما
وأراك فأصغي بصدىً ماضٍ
وصدىً آنٍ
يلتقيان على ساحات
ويرفان على ساحات
أتراها أفريقية الكبرى
تتهادى تحت الرايات

فإذا ما انتقلنا خطوة أخرى في هذا الديوان وجدنا أننا مدفوعون إلى ديوانه الثالث "معزوفة لدرويش متجول". بقية قصائد "عاشق من أفريقيا" تتحول إلى عوالم أخرى، عوالم ذاتية تنبض فيها تجارب خاصة روحية (إن شئنا الوصف). تبرز فيها أدوار المرأة. المرأة التي جرَّبها، والمرأة التي افترضها أو تصوَّرها، والمرأة التي حلم بها. وتبدأ تختلط عنده الأمور. وتبدأ مشكلاته الخاصة وعقدد تنفس عن كبتها. خذ مثلاً قصيدة "إغماءة"(١٢) حيث يقول:

تمنَيت لو لم تقم بيننا كلُّ هذي السدود
ولو كنتِ يا أبعد الناس عن مقلتيا
ويا أقرب الناس مني إليّا
تمنيت لو كنتِ بين يديّا
تمنيتُ لو كنتِ أنتِ معي الآن
أنتِ معي.. أنتِ
أنتِ بعينيك.. صوتكِ.. شعري
هذا الترجي المخصب المبدع

أفرغ في حقله الاستوائي
في موجه الشفقيّ الشتائي
أفرغ في لحظة كبريائي
أو خذ مثلاً قصيدته "ماضيها"[١٣] حيث يقول:
ماضيكِ
لو أني أغار عليك من ماضٍ
لأحرقني لظاه
لسقطت إعياءً اطارده
وفي عينيّ جرح من رؤاه
فضّي طلاسم!. اهتكي أسراره
ورموز حتى أراه
وأراك أنتِ به
أرى حواء كيف تغوصُ في وحل الحياة

وعلى هذا المثال تمضي بقية القصائد مثل "إلى عينين غريبتين". "أغنيته في الضوضاء". "سرعان ما أنسى". "ليلة السبت الحزين".

وقد يبدو الشاعرهنا متوكئاً على الغير "على التوراة" على الشاعرة نازك الملائكة. على الشاعر نزار قباني. كما توكأ غير مرة في الديوان الأول على إيليا أبي ماضي وميخائيل نعيمة وآخرين من شعراء المهجر.

وتتضح بدايات النقلة إلى "معزوفة لدرويش متجول" مع قصائد الهروب والضياع حيث نلمح آثار "المنبت الطبقي" واضطراب التربية البيئية بالإضافة إلى إضطراب الحياة الجديدة. ذلك كلّه يسلم الشاعر إلى صوفية هروبية كنا وصفناها بالإيمان لو أنها ظلت كذلك:

ذات صباح كان الإنسان يحاول أن يبصر ربه
دفنوه في أعماق التربةْ
واقاموا الجدرانْ

لم تكن الجثة ما يخشون، ولكن الكلمة
حين تصير الكلمة مجد الخالق.. مجد الإنسان
المأساة، الإنسان[١٤]

* * *

– أما ديوان "معزوفة لدرويش متجول" فهو تحول نحو مرحلة جديدة يدخلها شعر أفريقيا باحثاً فيها عن الحب بعد رحلة طويلة عبر المشاعر الغاضبة الحاقدة، فيطرق أبواب الصوفية، تلك الأبواب الموصدة التي لا تفتح إلا للذين يعطون الطريق أنفسهم كلها، حيث يشاهدون خلفها بقلوبهم.. ما لم يروه من قبل. فإن عادوا ليحدثوا بما سمعوا أو رأوا تحدَّثوا بالرمز والإشارة[١٥].

بهذا افتتح فاروق البقيلي كلمته التي وضعت كتذييل في آخر الديوان.

"الفيتوري غدا شاعراً صوفياً إذن. إنه تحول جديد، وجاد، ينقلب الشاعر فيه من ثائر غاضب حاقد يشم رائحة الدم إلى شاعر متصوِّف هارب إلى عالم الرؤى والمثل والرموز.. شيء ما في داخل الفيتوري استيقظ وهو في احضان بيروت الغجرية بعدما كان كامناً في أعماقه.. وكانت بيروت هي التي قدّر لها أن توقظ الصوفي النائم في أعماق الفيتوري"[١٦]:

شحبت روحي. صارت شبحاً
شعَّت غيماً وسنىً
كالدرويش المتعلِّق في قدمي مولاه أنا

* * *

أتجرَّد فيك
هل أنت أنا؟.

تحوَّل الثائر إلى حاوٍ يلوك كلمات الحلاّج والبسطامي فيبدو مهذاراً مغترباً في عصره يطل عليه من العصور السالفة. والغريب أنَّ ذلك لم

يظهر عنده إلا في بيروت حيث ضاع بين قطط شارع الحمراء. لقد أصبح الثائر الغضبان يتقن صناعة الوصف ويجيد استخدام الصيغ التي تواضع عليها شعراء الطبقة المترفة، فتراه خارجاً من خلوات الزار وداخلاً في كهوف نزار قباني التي تحرك عقاربها في صميمه، وتزين له عوالمها المسحورة:

نقشوا اسمك في شفتي
وكانت بيروت الغجرية معشبة القدمين
يستلقي معطفها الوحشي كسولاً في ظل الكتفين
وقبعة من ريش نعام
تقضم أطراف الأذنين

هكذا، وجد الشاعر نفسه فترة ليست بالطويلة، ثم أضاعها حتى ارتمى أخيراً في أحضان الصحف والمجلات إلى أن انقطعت أخباره عن نادي الشعر والشعراء.

ختاماً إنَّ هذه العجالة التي حاولت أن تسوح مع القارىء سياحة عجلى بين دواوين ثلاثة للشاعر الفيتوري لا تزعم وليس من حقها أن تزعم أنها قدَّمت الصورة المثلى التي يتوق إليها القارىء عن شعر الفيتوري، ولا أنها قد أعطته حقه من النقد أو التقدير. خصوصاً وقد أهملت النقد البنيوي والأسلوبي لشعر هذا الشاعر الفنَّان.

لذلك سنخصص له بحثاً كافياً يتناول أبعاد شعره كلها معنى ومبنى إن شاء الله.

الهوامش

١ ـ معزوفة لدرويش متجول ص ١٣٠.
٢ ـ مقدمة ديوان أغاني أفريقيا ص ٥ ـ ١٥.
٣ ـ مقدمة ديوان أغاني أفريقيا ص ٦ ـ ٨.
٤ ـ أغاني أفريقيا ص ٤٤.
٥ ـ أغاني أفريقيا ص ٣٦.
٦ ـ هذه القصيدة نشيد رائع تدعو إلى قراءتها كلها
٧ ـ عاشق من أفريقيا ص ٨.
٨ عاشق من أفريقيا ص ٣٤.
٩ ـ عاشق من أفريقيا ص ١٩.
١٠ ـ عاشق من أفريقيا ص ٢٦.
١١ ـ عاشق من أفريقيا ص ٢٩.
١٢ ـ عاشق من أفريقيا ص ٢٣.
١٣ ـ اشق من افريقيا ص ٦٢.
١٤ ـ عاشق من أفريقيا ص ٦٨.
١٥ ـ معزوفة لدرويش متجول
١٦ ـ معزوفة لدرويش متجول ص ١٢٧.
١٧ ـ معزوفة لدرويش متجول ص ١٢٨.

ملحوظة: لقد قرأنا للشاعر، بعد إعداد هذه الدراسة العجلى، ديوانه "اذكريني يا أفريقيا" فلم نجد فيه جديدا يضطر إلى تعديل ما كتبنا. ولنعترف بأننا ما عثرنا بعد على أي أثر شعري له. وما قرأناه من مقالات في بعض الصحف والمجلات لم نجد له مكانا هنا فاكتفينا بهذا الجهد المتواضع.



في
مصطلح "القصة"

أحمـــد الســـماوي

ربما لم يعرف مصطلح نقدي من الخلط والغموض ما عرف مصطلح القصة، فقد تعددت أشكال أستعماله.وعرف، رغم هذا التعدد، امكانية التواصل والانتشار. وكل مستعمل يتصور او يتوهم ان هذا الاستعمال أو ذاك لا يضر في شيء امكانية الفهم والتواصل، وكأن اللفظ، بسعة الانتشار التي حظي بها، قد كسب حصانة تقيه الإقصاء من هذا المجال أو ذاك، فحيثما وجد وكيفما أستعمل فهم للوهلة الأولى بيسر لكن هذا التصور مجرد وهم، اذ لا يتسنى الا للمختص في مجال النقد الادبي، الانتباه الى الدلالة التي تتلبس بلفظ "القصة " في نص من النصوص. وليس ذلك امرا متيسرا دوما. واذا لم يكن المتقبل على استعداد ليفهم عن الباث مقولَهُ، مرّ المصطلح المحدد الدلالة دون استيعاب له دقيق، في الوقت الذى يتوهم فيه أن التعبير واضح كل الوضوح. أما إذا توفر المتقبل على رصيد معرفي يسمح له بالتمييز بين دلالات المصطلح المختلفة، فإنه يسلم، على مضض، بالدلالة التي استخدم لها المصطلح، وإن لم يأنس في نفسه رضا عنها ويتفق أن ينتبه احدهم إلى ضرورة تدقيق مفهوم المصطلح وضبط مجال أستعماله فينبه الى ذلك. ولكن ما دام مجهوده فرديا، فإن الالتزام بما أقتراحه يظل رهين الصدفة اذ لا يمكن أن يأخذ الاقتراح بجدية كافية إلا من اطلع على المقال أو الكتاب الذي فيه ظهر، وقد يمر به متقبل آخر مرور الكرم على أساس الوهم المشار اليه آنفا من أن المصطلح - مهما يكن سياقه - سهل فهمه، وقد يكابر متقبل أخير فيرفض الاقتراح لِلاسببٍ بعينه. ولعل إصرار الكثيرين على أستعمال مصطلح" القصة القصيرة " ترجمة short story, nouvelle

في وقت اقترح فيه صبري حافظ منذ ١٩٨٢ اختيار لفظ " الاقصوصة" مقدما لذلك مسوغات هذا الاختيار ومطبقا له في عمله ذاك وفي غيره من أعماله الاخرى، مردّه الاقتناع بأن ليس لأحد، مهما علا صيته، أن يلزم غيره باسستعمال مصطلح لم يرق له ولن يروق له استعماله[١].
وليست لغة النقد الادبي بأكثر رفضا لاقتراح صبري حافظ منها لا مبالاة بآسى شارل بلاّ " ch . pellat " وأسفه على تخلي العرب عن استعمال مصطلح " الاقصوصة " معادلا لـ "nouvelle " وتعويضه، بنقل حرفي من الانجليزية لـ " short story . "[٢] ولم يكن رفض شارل بلاّ المصطلح لسبب شوفيلي، وأنما هو للاسباب ذاتها التي عرضها صبري حافظ، وهو الانجليزي التكوين والمرشح قبل غيره للدفاع عن الثقافة التي تأثر بها. لذلك اضطر بلاّ إلى القبول بالمصطلح كغيره. ولم يكن حظ عبد الرحيم محمد عبد الرحيم بأحسن حظا من الذي اقترح تداول مصطلح بعينه أو أسِيَ وأسف على تخلي العرب عن ذاك المصطلح نفسه؛ فلئن نبه الى "ازمة المصطلح في النقد القصصي" منذ ١٩٨٧، فإن هذا التنبيه لم يجد الاذن الصاغية لا بمعنى تعديل ما ورد في الكتب الصادرة بَعْدَ من مصطلحات نقدية وتوحيدها؛ وهو أمر لا يمكن ان يتخيله أحد، وانما بمعنى التركيز على ايجاد مخرج من المأزق الذي تردت فيه مثل هذه المصطلحات. فقد قرر أن" الهيئات العلمية المعنية بدراسة المصطلحات العربية ووضعها وتوحيدها لم تعن بمصطلحات النقد الادبي، إذ ركزت هذه الهيئات كل اهتمامها على المصطلحات العلمية في مجال الطبيعيات والرياضيات. وحتى الاعمال الفردية القليلة التي عنيت بالمصطلحات القصصية لم تعن بها بوصفها مجالاً مستقلاً عن مجال النقد الادبي بوجه عام. ولهذا لا نجد في الساحة الادبية معجما لمصطلحات النقد القصصي".[٣]

ويبدو أن طلب عبد الرحيم خص المصطلح القصصي بالعناية دون المصطلح النقدي عموما وجيه لا لسبب الا لان المصطلح في هذا المجال

قد تضخم بتعدد المدارس النقدية التي قاربت النص السردي من ناحية، وبظهور السرديات كعلم مستقل بذاته له مفاهيمه وادواته الاجرائية، وبالتالي مصطلحاته المخصوصة التي يجب ضبطها وتوحيدها بالقدر الكافي ليتمكن ممارسو هذا العلم الجديد من التواصل. ويندرج لفظ "القصة" في هذا الحيز بالذات. فهل يبقى المصطلح على حاله اذا خرج من سياق ودخل سياقا آخر جديدا؟ أي هل لمصطلح " القصة" ان يبقى دالا على جنس الرواية كما يذكر ذلك بلاّ أم هل عليه أن يتخذ في السرديات دلالة أخرى مخصوصة؟ وهل للانزلاق المعنوي الذي يفرضه التحول من مجال الجنس الأدبي إلى مجال السرديات أثر في مستوى التقبُّل، وبالتالي في مستوى التعامل مع اللفظ لاحقا بغير التعامل الذي كان معه قديما؟

في تاريخية مصطلح " القصة " :

إن العودة الى مقال " قصة" في دائرة المعارف الاسلامية لكل من شارل بلاّ وشارل فيال" ch . vial" يسعفنا بنوع من التدقيق في معرفة التطور الذى عرفته دلالة اللفظ منذ القديم حتى اليوم. وما دام ينقص العرب معجمهم التاريخي فإن مثل المجهود الذي بذله هذان المستشرقان لا يمكن إلا أن يثمن على انه يوفرعلى الباحث جهدا كبيرا. فقد تقاسم الباحثان النظر في المدونة السردية العربية القديمة منها والحديثة. واشتغل بلاّ على المدونة القديمة، في حين اختص شارل فيال بالمدونة الحديثة. وأهم ما عرض له أن القرآن الذي لم يستعمل لفظ " القصة "قد اعتاض عنه بلفظ القَصَص الذي اتخذ له دلالة موحدة مع ثلاثة ألفاظ اخرى استعملها هي " الخبر" وخاصة جمعه "الاخبار" و "النبأ" و "الحكاية" متجاوزا بذلك الفويرقات التي تفترضها اصولها. واستعمال الفعل "قص"

للدلالة على اقتفاء الاثر كما في قوله: " وقالت لاخته: قصيه فبصرت بـه" (سورة القصص ٢٨/ الآية١٠) وفـي قولـه: ارتـدا علـى آثارهمـا قصصـا (سـورة الكهـف ١٨/ الآيـة ٣٦) كمـا اسـتعمل الفعل نفسـه للـدلات علـى المعنى المشتق من (حكى . نقل) وبالذات من القيام بحكاية مفصلة، عن حدث أو روايةٍ حادثةٍ باتباع تفاصيلها خطوة خطوة كما في قوله: "ورسلا قد قصصناهم عليك من قبل ورسلاً لم نقصصهم عليك وكلـم اللـه موسـى تكليما" (سورة النساء ٤/الآية ١٦٤).

ولئن لم يستعمل القرآن " القصة" فقد استعملها الحديث بمعنـى "الأمـر" و"الشـان"، وحـافظ علـى دلالتهـا القرآنيـة كمـا فـي القـول" سـاق الحديـث بقصته" أى أورد الحديث بكل تفاصيله متبعا إياه خطوة خطوة. وقد نهـج سيبويه في " الكتاب" هذا المنهج ناقلاً اللفظ من مجاله الديني الى المجال النحوي مستعملاً في الآن نفسه" ضمير الشأن" مرادفاً لـ " ضمير القصة". وبقي للقصة بعدها الخاص زمـن القصـاص أو الوعـاظ الشـعبيين وزمـن الجاحظ الذي يعتبر القصة سرداً معروفاً مضيفـاً إليـه الفويرقـات الدقيقـة نسبيا للقصة العجائبية وبـالاحرى غـير المصدقـة، وفويرقـات الاسـطورة والتفسير التقليدي لحدث خارق. غير ان هذا العهد ذاتـه هـو الـذي شـهد انزيـاح الدلالـة مـن البعـد الأول الـى البعـد الدنيـوي، اذ أصبـح كثـير مـن القَصَص يـروى دون ان يكـون لـه تلـك السـمة واضحـة، واصبـح للفـظ" القصة" مرادفات هي الحكاية والحديث والخبر، وتشترك هـذه المترادفـات في كونها ممثلة للسرد أو للجنس السردي وفن الحكاية عموما.

وهذه الدلالة هـي التـي عـاد اليهـا العرب فـي العصـر الحديـث عندمـا استعاروا الرواية بما هي جنس أدبي غير معهود لديهم، من اوروبا. وقـد فرض المفهوم المعاصر الفني للفظ " القصة " بما هي " حكاية تخييلية" و "رواية" نفسه دون أن يطمس المعنى القديم الاعم للقصة والحكاية. ورغم جهد المجددين في استعمال مصطلح " الرومانيات: كما لدى الشيخ محمـد عبـده عـام ١٩٨١، و " الحديـث" كمـا لـدى محمـد المويلحـي ١٩٠٧،

و"الحكاية" كما لدى جبران عام ١٩١٧. فقد فرض هذان اللفظان انفسهما وأصبحا متداولين، وان خالط الاستعمال نتيجة الارتهان الى الترجمة، تعقيد في نحت المصطلح يرجع الى محاولة التمييز بين أصناف من الانواع السردية على أساس الطول. فقيل" القصة الطويلة" و "القصة القصيرة" و "القصة المتوسطة" ترجمه لـ " novel وstory short و long short story

ولئن حوفظ على لفظ " القصة" قاسما مشتركا بين هذه الانواع السردية الثلاثة، فقد استعيض عنه بشكل يكاد يكون عاما في سوريا ولبنان بلفظ "الاقصوصة" لترجمة "short story أو nouvelle " وبلفظ "الرواية لترجمة " novel أو roman في مصر. على هذا اللفظ لم يخل من دلالة على الجنس الادبي ذاته وإن كان القصص بما هو مصدر من قص يعبر عن " السرد" و " الادب الروائي"[٤]. ورغم سعي محمود المسعدي وطه حسين الى تأصيل الكتابة السردية في التراث بكتابتهما " حديث ابو هريرة قال..." و " المعذبون في الارض"، محاولين استعمال لفظ "الحديث" بدل " القصة" أو " الأقصوصة " أو " الرواية " فقد كان للفظ " القصة" سيادته التي اعترف له بها شيئا فشيئا.

القصة في السرديات

لم يداخل الاضطراب لفظ " القصة" دون سواه من العبارات بما هو مصطلح دال على جنس أدبي أو بما هو مصطلح يستخدمه النقد لتحديد الخطاب الادبي الذي يتعامل معه. فقد شهدت الفاظ " الحكاية" و "الخبر" و"الخرافة" الاضطراب نفسه خاصة بعد ان اصبح لشعرية النثر وللسرديات بالذات حضور على الساحة العربية. ولعل اكتشاف العدد الثامن من تواصلات communications 8 الصادر سنة ١٩٦٦ بفرنسا

والعملَ على التعريف بما احتواه من فصول تخص التحليل البنيوي للحكاية هما اللذن اضطرا النقاد والباحثين الى نحت مصطلحات كفيلة باداء الدلالة التي لها في الفرنسية ما يقابلها. واذا كان للاستاذ حسين الواد فضل السبق على مستوى الثقافة العربية المعاصرة، في تداول نص سردي عربي قديم بالتحليل البنيوي، فإن لأستاذه توفيق بكار فضل تعريفه بهذه المناهج الحديثة في الدرس الادبي، وفضل المجازفة بتقديم المصطلحات المناسبة لاداء المفاهيم الغربيّة المحدثة. ولعل شهرة الثنائية خبر/خطاب تعود الى الدروس التي كان يلقيها الأستاذ توفيق بكار على طلبته منذ اوائل السبعينات، وربما قبيل ذلك بقليل. وهذه الثنائية هي ترجمة لما اقترحه تودوروف " Todorov " في العدد الثامن من " تواصلات "الآنِفِ الذكو للزوج " histoire / discours وهو نقل للزوج الذي بادراميل بنفنست Emile Benveniste الالسني المشهور بالاعلان عنه منذ الجزء الاول من كتابه" مسائل في الالسنية العامة " problèmes de Linguistique générale عندما عرض للقصة التي تروى بلاسارد ناقلا ذلك عن " برسي لوبّوك"" Percy Lubbock "[٥]. وقد اختار الاستاذ بكار للفظ "Histoire" الخبر وللفظ "Discours" الخطاب. ويُعْنَى بالخبر مجموع الاحداث الخام التي تنطوي عليها الحكاية، وهو بهذا المعنى قد يثير في الذهن واقعاً ما، واحداثا قد تكون وقعت، وشخصيات قد تختلط مع اشخاص لهم في الواقع وجود عياني. اما الخطاب فهو الطريقة التي بها ساق سارد هذه الاحداث، والكيفية التي بها تلقى قارىء، تلك الرسالة الموجهة إليه. على ان الخبر خاما لا وجود له البتة، في ذاته، وانما هو مواضعة اصطلح عليها المحللون لتيسير تناول القصص بالدرس[٦].

وما ان تعددت الدراسات الادبية التي تستند في التحليل الى الشكلانّيين الروس او الى المدرسة السيميائية الفرنسية، حتي اضطر الدارسون الى تعديل المصطلحات وتشذيبها فاختير لفظ " الخرافة" المنقول عن ارسطو والذي احياه الشكلانيون الروس للتعبير عن المتن

أي عن المادة السردية في صيغتها الوقائعية الخام لترجمة لفظ "Histoire " لدى تودوروف، وذلك شان عبد الفتاح ابراهيم[٧]. ثم اختير لفظ " الحكاية" للتعبير عن المعنى ذاته كما لدى غيره من الباحثين وهم كثير نذكر منهم على سبيل المثال: محمد رجب الباردي[٨]. أما الخطاب، فلم يكن التردد بشأنه قويا كما هو الشان مع " الخبر" اذ كانت يمنى العيد الوحيدة على حد علمي التي تحبذ على لفظ" الخطاب" البديل الفارابي وهو"القول"[٩]. غيران كثيرين غيرها لم يترددوا في رفض مصطلح الخطاب وإنما أقاموا بينه وبين لفظ آخر تجاورا غريبا، وهو استعمالهم لفظ الحكي ربماتعبيرا عن "Récit " الذي من معانيه الخطاب السردي ذاته. والحكي هو الى العامية الشامية أقرب منه الى الفصحى اذ المصدر في الفصحى هو الحكاية ولا شيء آخر. والغريب أن ليس الشاميون هم الذين يستعملون ذلك،وانما هم المصريون والمغاربة. فمحمود عبد الوهاب، وهو يكتب عن أدب يوسف أدريس يقول: "..وتوازن [الابداعات القصصية] بين متطلبات الحكي العفوي المنطلق وضرورات البناء الفنّي المحكم"[١٠]. أما الدكتور حميد الحمداني فيستعمل لفظ " الحكي" مرادفا لـ "recit" في اكثر من موضوع من كتابه[١١]. دون أن ندري هل هو الحَكِي أم هل هو الحَكْيُ. وفي الحالتين لا يستقيم اللفظ.

ويبدو أن التردد في قبول لفظ " الخبر" يعود الى ما يعنيه نبأ حفلت به كتب التاريخ أصلا، وجنسا أدبيا عرفته السبل السردية قديما. أما محدودية استعمال لفظ " الخرافة" للتعبير عن الاحداث الخام فيبدو أنها راجعة الى ما يكتسبه اللفظ من ايحاء بالاعتبار واخذ الدروس كما في "خرافات " لا فونتين "Fable de la Fontaine " ولذلك رؤي ان لفظ الحكاية هو الأولى بالاتباع ، وإذا ما انتبهنا الى سعة انتشار استعماله منذ يمنى العيد الى الدراسات الحديثة العهد بالصدور تبين ان لهذا إمكان الاستقرار في المصطلحات السردية المعاصرة لترك المجال واسعاً للفظ "القصة "

كي يعبر عن الجنس السردي ذاته.

غير ان في الامر بعض الإشكال يتمثل في ان السرديات لا يمكنها الا ان تتراشح مع مجالات معرفية وفنية اخرى لتقدّ مصطلحاتها المناسبة. فعالم الصورة اليوم قد فرض نفسه، ولا سبيل الى تجاهل ما تفرزه الشاشة لا في مستوى المصور فحسب بل في مستوى المكتوب. فأي شريط سينمائي أو مسلسل تلفزيوني يردف بعبارة " قصة وسيناريو وحوار". وليس يخفى أن للقصة ههنا معنى الاحداث التي سيكون الشريط أو المسلسل، وقد أُنْجِزَ، مترجما لها بالصورة والصوت معا. ومنظرو الحكاية السينمائية هم الذين أَوْحَوا لجيرار جينات بتغيير لفظ "Histoire" بـ Diégèse " أي عالم القصة، ومن ذاك اللفظ تمكن من اشتقاق الفاظ اخرى او تركيبها، فسار على هديه الدارسون من بعده. ولم يكن الباحثون الغربيون ليخفوا استنادهم في استعمال لفظ بعينه الى التقليد العامي فعبارة " روى قصة " في الفرنسية، هي التي جعلت استعمال لفظ "Histoire " ميسوراً، ولكن خوف جينات عند الاشتقاق او التركيب من التباس اللفظ بما هو تاريخي هو الذي حدا به الى البحث عن مصطلح آخر من مجال سينمائي هو في الواقع احدث من المجال الحكائي او السردي القديم.

واذا سمح لنا باقتفاء اثر جينات واخذ العبرة من المنهج الذي رسمه لنفسه في قدّ المصطلح، فاننا نعثر في استعمالنا اليومي على القصة باعتبارها حديثا خاما يقع التعبير عنه بخطاب يعطيه سمته المخصوصة. ولذلك نرتئي قصر استعمال لفظ " القصة " على الوقائع ولفظ الحكاية على الخطاب الذي يصوغ من تلك الوقائع.. نصاً قائماً الذات. واننا، إذ نقترح هذا التدقيق في المصطلح لا يغرب عن اذهاننا الخلط المتفشي في استعمال هذين المصطلحين إنْ للتعبير عن الجنس الادبي وان لإحلال لفظ الحكاية محل القصة مع ما يداخل ذلك من اضطراب في الفهم ومحدودية في التواصل. ولنا في لغة النقد الادبي ما يؤكد هذا الخلط، فقد جمع

صبري حافظ، على سبيل المثال، بين اللفظين ـ و هو بصدد درس مجموعة أقصوصية ليوسف ادريس. وإن أفلح نسبيا في قصر لفظ الاقصوصة على الجنس السردي المحدود طولاً والمتميز حبكة، فانه من ناحية، لم يقدر على الحسم في اختيار مصطلح واحد دقيق للتعبير عن الحدث الخام، فاضطر الى الجمع بين " القصة" و"الحكاية" و "الحدوته" في آن معا ومن ناحية ثانية، الى الفصل بين " القصة" و"الحكاية". فهو يقول: " ولابد هنا ان افرق اولا بين مصطلحي " القصة" أو " الحكاية"، وهما مصطلح واحد في الواقع، يقصد به ما تريد قصة هذه الاقصوصة [أقْتُلْهَا] وحدودتها أما الأقصوصة، فهي النص الذي يواجهنا على الورق بما فيه القصة التي يرويها [يوسف إدريس] علينا وأسلوب قصها أو حكايتها، هذه القصة داخل الحبكة وهو ترتيب لا علاقة له بترتيب حدوث الوقائع، وانما له علاقة وثيقة بما تريد الاقصوصة ـ لا القصة ـ ان توصله الينا"[١٢]. فقد انتبه صبري حافظ وهو يتحدث بلغة الناقد المسلح بأدوات اجرائية سردية حديثة، إلى الفرق بين الحدث الخام أو الوقائع، والقص أو الحكاية، وإذا كان يماهي القص بما هو فعل السرد بالحكاية يماهي الكلام المترجم للوقائع، فإن استدراكه على ان القصة والحكاية مصطلح واحد في الواقع غير وارد ، إذ الحكاية هي التي تصوغ القصة نصا أي أقصوصة على حد تعبيره. وإذا كانت الحكاية نصا مكتملا، فليس لها أن تكون، في الحين نفسه وقائع خاما، وبالتالي، فان بين القصة والحكاية فرقا هو الذي اكده في آخر كلامه مميزا بين الأقصوصة والقصة، مرسخا بالمصطلحين مفهومين متميزين هما الجنس السردي المخصوص، والوقائع التي قد توجد في مثل هذا الجنس ـ الاقصوصة ـ أو في جنس أدبي آخر ذي طبيعة مختلفة هو الرواية.

وإذا كان مطلوبا من لغة النقد الأدبي أن تكون مضبوطة بحيث لا يسمح فيها بالخلط بين المفاهيم والمصطلحات، فإن مثل هذا المطلب في

لغة الابداع الأدبي غير متيسر التحقق . ولعله كذلك في لغة الاستعمال اليومي، وإن كان التمييز، في الذهن العربي، بين القصة والحكاية أمرا تلقائيا ضبابيا، ناهيك ان صبري حافظ يعتبرهما مصطلحا واحداً. ويكفي أن نعرض لا ستعمالهما لدى كاتبين كبيرين هما:طه حسين ويوسف إدريس لتتضح لنا ضبابية المفهوم وعدم الحاجة الى تدقيقه مادام الداعي إلى هذا التدقيق منتفياً. أما وقد أصبحت السرديات علما قائما محتاجا إلى التمييز بين هذه المصطلحات الموجودة، فقد تجووز عهد اللامبالاة واستخدام اللفظ على أي وجه اتفق، فقد استعمل طه حسين لفظ " القصة" في معان عدة أولها الخطاب السردي أو الحكاية كما في عناوين الفصول التي لخص فيها مسرحيات فرنسية في " صوت باريس" وفي " من الادب التمثيلي اليوناني"(١٣) وهو عين ما نجده في" ما وراء النهر" عندما عرض لهذا اللفظ بالشرح فقال: " ليست القصة حكاية للاحداث وسردا للوقائع، وإنما القصة فقه لحياة الناس"(١٤). فالقصة ههنا في معناها الاصطلاحي" الحكاية" في حين اتخذت الحكاية معني السرد ذاته، ولذلك هو عطف عليها سرد الوقائع. وأمر حسين في الاستعمال التالي أكثر إثارة لان اختلاف المعني لم يرد ثنائي البعد بل ثلاثيَّة. فقوله: " الكتّاب المحدثون الذين يريدون أن يظهروك لا على "القصة" التي يحبون أن يقصوا عليك فحسب، بل على مذهبهم في القَصَص"(١٥)، يدل على أن المعنى الاول للقصة هو المادة السردية في صيغتها الوقائعية الخام والثانى هو فعل السرد ذاته وقد ورد في فعل (قصّ)، أما الاخير فهو الحكاية الفنية.

وقد ترد القصة، لدى حسين، في معنى " القضية" أو" المسألة" كما في قوله: " حين أراد بعض الوفديين ان يثير قصة الشعر الجاهلي مرة أخرى في المجلس"(١٦). ويتفق يوسف إدريس مع هذه الدلالة الاخيرة كما في قوله" والحكاية أن عبد الكريم ما كاد يقضي الاربع الركعات" ليضيف

بعدئذ: "والمسألة انه رجل على نياته"(١٧). غير أن هذا الخلط في الاستعمال التقني أو اليوم للفظي" القصة" و" الحكاية" لا يتميز به اللسان العربي دون سواه من الالسن. فقد استخرج جينات في مقدمة" خطاب الحكاية discours du recit " الوارد ضمن " مجازات □□ " معاني الحكاية الثلاثة المختلفة في الفرنسية.

(أ) الحكاية هي الملفوظ السردى، الخطاب الشفوي او المكتوب الذي يروي حدثا او سلسلة أحداث.

(ب) الحكاية هي تتابع احداث حقيقية او تخييلية، هي موضوع هذا الخطاب وعلاقاتها المتعددة من تسلسل وتقابل وتكرار... إلخ.

(ج) الحكاية تعني ايضا حدثا لا ذاك الذي يروى، بل ذاك المتمثل في ان أحدهم يروى شيئا، أي فعل السرد في ذاته. وهكذا تمتزج الحكاية عموما بالسرد وتتماهى معه. ولا يخفى ان المعنى الاول والثانى للفظ الحكاية والقصة عندنا.ولذلك يلتبس في الفرنسية كذلك لفظ " recit" بـ "histoire" وهذا اللبس هو الذى حدا بالباحثين، ولغةُ السرديّات تفرض ذلك فرضا، الى ان يقصروا المعنى الاول على الحكاية والثاني على القصة والثالث على السرد. وهو ما نقترح الاخذ به فليس العسير ان نقرّ للتعبير عن الحدث الخام مصطلح القصة، وللتعبير عن نقل ذاك الحدث الى حيز الانشاء الادبي مصطلح الحكاية لان هذا اي اللفظ الاخير ايحاء بالكلام الذي يترجم الحدث، والدليل التعبير منذ القديم: "حكى فلان قال..." فالعلاقة بين الحكاية والقول عضوية. كما ان في لفظ الحكاية بعدا محاكاتيا، ويتمثل في تتبع الحدث الذي له بالمرجع باللفظ. وما الجند الذي تُشتَقّ منه الحكاية والمحاكاة إلا واحداً. وقد لا يقع اللجوء الى صيغة المزيد بحرف للتعبير عن التقليد وانما قد تعبّر الصيغة المجردة وحدها عن تلك الدلالة. ويبدو أنّ في استعمال حكاية الاقوال وحكاية الافعال وحكاية الاحوال ما يؤيد ما ذهبنا إليه من ضرورة التدقيق في

المصطلح وتوحيده بالاخذ بما انتشر منـه عنـد الاسـتعمال، وان فـي حيز محـدود. كمـا ان فـي ترجمـة مقالـة رولان بـارط الشـهيرة بـالنقدالبنيوي للحكاية(١٩) ما يسمح بالاطمئنان الى ان دال " الحكاية" آخذ في الاسـتقلال بمدلول محدد هو المتصور الذهني عن خطاب يترجم الى المقول مـا كـان حدثا في المرجع. كما ان لِدَالّ " القصة" رغم سعة انتشاره، مدلـولا آخـذا في التقلّص ليبقى مساويا، في السـرديات، للحـدث الخـام المنتظِـر خِطابًـا كي يكون نصا سرديا.

الـهوامش

١) ـ صبري حافظ، خصائص الاقصوصة البنائية وجمالياتهـا " فصـول" القـاهرة المجلد2، العدد 4، يوليو ـ اغسطس ـ سبتمبر ١٩٨٢، ص1919

٢) ـ شارل بلاّ، مقال" قصة"، دائرة المعارف الاسلامية، الطبعة الجديدة (بالفرنسية)، المجلـد4، ص ص ١٨٣ـ١٨٤.

٣) ـ عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، ازمة المصطلح في النقد القصصي، " فصول" ـ قضايا المصطلح الادبي، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، ابريل. سبتمبر١٩٨٧، ص٩٩.

* لئن استخرج الباحث عبد الرحيم محمد عبد الرحيم ثلاثة عشر مبحثا افردت للمصطلح النقدى بابا من ابوابها، ولئن أورد خمسة وخمسين مصدرا ومرجعا، كتبـا ودوريـات اعتمدهـا فـي بحثـة، فاتـه لـم يعرض لـ " معجم المصطلحات الادبية المعاصرة " لسعيد علـوش ـ وقـد صـدر ببيروت عـن دار الكتـاب اللبناني، وبالدار البيضاء عن سوشبريس سنتين قبل نشـر عبـد الرحيم بحثـه أي عـام ١٩٨٥، ولا لــ " مدخـل الـى نظريـة القصـة" لكـل مـن سمير المرزوقـي وجميـل شـاكر وقـد صـدر بـالجزائر عـن ديـوان المطبوعات الجامعية، وبتونس عن الدار التونيسية للنشر. ولئن كانت سنة صدور هـذا الكتـاب منتفيـة، فان تاريخ الكاتبين المقدمة بمارس ١٩٨٥ يدل علـى انـه ظهر قبيل البحـث إن لـم يكـن قبلـه بـأكثر مـن سنة على أقل تقدير. ويدل هذان الكتابان على أن هناك مجهودات فردية تعالـج مصطلح السرد في البـلاد العربية ولا أظن أن نفي عبد الرحيم محمر عبدالرحيم علمه بان هناك كتابا او بحثا توفـر علـى معالجـة هذا الميدان عائد إلى نقص في استقصاء البحث في الانتاج المشرقي والمغربي لانه ذكر مـن بين ثلاثـة العشر بحثا التـي تنـاولت مصطلحـات النقـد الادبـي مـا ورد فـي حوليـات الجامعـة التونسـية فـي سـنتها الخامسة عشرة، وانما هو دليل تواضع علمي من جانبه يدل عليه استعماله عبـارة" لااعلم" لا" يوجـد"، وهو أقل ما يتميز به باحث علمي جاد.

٤) ـ انظر مزيد تفصيل لذلك في المقال " قصة" دائرة المعارف الاسلامية، م .م . ص184 القسم الثاني بعنوان **Le Roman et la nouvelle dans la litterature**

لشارل فيال. arabe contemporaine

Gérard Genette uouvau aisoours du reai paris, Editions-(5 duseuil,1983,p.66

٦) انظر مزيد تفصيل لدى: Tzvétan Todorov , les catégories du recit littéraire, in L´anaiyse structurale du recit. paris, Editions du Seuil, collection points, 1981 ,p.p132-133

٧) ـ عبد الفتاح ابراهيم، البينة والدلالة في مجموعة حيدر القصصية" الوعول" تونس، الدار التونسية للنشر،1986.

٨)ـ محمد رجب الباردي، الرواية العربية والحداثة،اللاذقية، دار الحوار،الجزء ١، ١٩٩٣.

٩) ـ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩٠، ص ٢٧.

١٠) ـ محمود عبد الوهاب، قراءة في ادب يوسف إدريس، مجلة "أدب ونقد" القاهرة العدد ٣٤، ديسمبر ١٩٨٧، عدد خاص بيوسف إدريس، ص ١٣٣.

١١) ـ الد.حميد لحمداني، بنية النص السردى. بيروت، المركز الثقافي العربي.١٩٩١، ص٢٥، ٣٨، ٤٠، ٤٨، ٤٩ غير أنه عندما يترجم كتاب بروب "propp" "بمورفولوجية الحكاية العجيبة "يعود إلى استعمال مغاير للحكي وسرعان ما يتراجع ليشتق من الحكاية لا بما هي"conte" بل بما هي "fable"لدى ارسطو او "histoire" لدى تودوروف المتن الحكائي. فالنسبة في هذه الحالة للحكاية لا للحكي. ونيس في فصاحة اللفظ او عدم فصاحته وإنما هو مدى إجرائيته أولا ومدى قدرته على أن يكون جذرا منه تشتق ألفاظ أخرى كما هو الحال في الحكاية.

١٢) ـ د. صبري حافظ/ أقتلها".. والميلاد على حافة الياس، مجلة" أبداع"، القاهرة السنة الاولى/ العدد الثالث، مارس١٩٨٣ ، ص١٩.

١٣) ـ انظر " صوت باريس" بجزنيه و "من الادب التمثيلي اليوناني" ضمن المجموعة الكاملة، بيروت، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، المجلد الخامس عشر. القصص والروايات ١، القسم الثاني، الطبعة الثانية، ١٩٨٣.

١٤) ـ طه حسين، " ما وراء النهر"، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ١٩٨٦ ص ٣٠.

١٥) ـ طه حسين،" الحب الضائع"، ضمن المجموعة الكاملة، بيروت، المجلد الثالث عشر القصص والروايات،١ ص ٧٥.

١٦) ـ طه حسين،" الايام" ضمن المجموعة الكاملة. المجلد الاول. بيروت،١٩٨٦ الجزء الثالث، ص ٦٥٠.

١٧) ـ يوسف إدريس" أرخص ليالي" القاهرة، مكتبة مصر للطباعة (د.ت) ص ٥ و ١٠.

١٨) ـ Gérard Genette , Fiqures 111 , paris , Editions du Seuil,1972 p.71

١٩) رولان بارت، النقد البنيوني للحكاية، ترجمة انطوان ابو زيد. بيروت / باريس منشورات عويدات، الطبعة الاولى، ١٩٨٨.

* * *

الموضوعات الاجتماعية في السير الذاتية السعودية

عبدالله بن عبدالرحمن الحيدري

يظهر لي أن الجانب الاجتماعي هو من أحفل الموضوعات التي عُني بها الأدباء السعوديون فى سيرهم الذاتية. وثمة أسباب كثيرة جعلت هذا الجانب في المقدمة من اهتمام الأديب السعودي لعل أبرزها:

١- أن الفترة الزمنية التي يتحدث عنها الكتّاب تكاد تقترب من قرن من الزمان، وهي مدة ليست بالقصيرة ، وتشكل مرحلة حساسة وحاسمة في تاريخ الجزيرة العربية. وخلال هذه المدة الطويلة حدثت تغيرات كثيرة في الجانب الاجتماعي، وتطورات في السلوك والمفاهيم السائدة كدخول عادات جديدة، واختفاء أخرى، وغير ذلك من التقلبات في العادات والتقاليد التي تأتي استجابة للمؤثرات السياسية والاقتصادية والفكرية، إضافة إلى العامل الزمني والصراع بين الأجيال المتلاحقة التي تباينت في سلوكها وذوقها وتفكيرها .

٢- وجود اختلاف ملحوظ في العادات والتقاليد المتّبعة في مناطق المملكة المختلفة قبل توحيدها. وقد تحدث الكتّاب عن ذلك باستفاضة، لما يشكله الحديث من توثيق لتاريخ اجتماعي يوشك على الانقراض بعد أن أصبح هناك الآن - ولله الحمد - تقارب شديد في السلوك والمفاهيم والعادات بين الناس من مختلف المناطق؛ نتيجة انتشار وسائل المواصلات، وشق الطرق وانتشار وسائل الإعلام، وارتفاع مستوى التعليم .

٣- اختفاء المجتمع التقليدي المحض الذي كان شبه سائد في مناطق المملكة، وظهور المجتمع الانتقالي، والمجتمع الحديث كذلك؛ مما يشكل نقلة حضارية كبرى .

٤- الفارق الكبير بين مجتمع الأمس البعيد، والأمس غير البعيد كذلك، ومجتمع اليوم، مما جعل الكتّاب يُطيلون الوقوف والتأمل فيما كان، وماهو كائن الآن؛ في محاولة منهم للرصد والتوثيق.

وكان حديثهم عن الماضي يأخذ بُعدين :

أ - الحنين إلى الماضي وصفائه ونقائه وبساطته .

ب - بيان الأوضاع الأمنية والاقتصادية الصعبة التي كان يعاني منها إنسان هذه الأرض آنذاك من الفقر والبؤس والخوف وانعدام الأمن.

٥- الأدب في مجمله ظاهرة اجتماعية وتاريخية وجزء لايتجزأ من حضارة المجتمع، ولذلك فإن توثيق هذا الجانب الاجتماعي يساعد على فهم الإنتاج الأدبي ومؤثراته. كما أن "الدراسة الاجتماعية للموضوعات يمكن أن تمدنا بقدر كبير من فهم الجوانب الخفيَة التي تحدثها عملية التغيّر الاجتماعي والثقافي في المجتمعات ...".[1] ولقد أسهم معظم أدبائنا الذين كتبوا سيرهم الذاتية في العناية بوصف المظاهر الاجتماعية، والوقوف عندها، وتحليل أنماطها، وبيان ما اندثر منها ومابقي أو تطور.وكان من أبرز ما تحدثوا عنه صورة البيت في الماضي ، من حيث شكله ، وترتيبه ،ونظافته ، ومحتوياته ،إضافة إلى الملابس الرجالية والنسائية السائدة آنذاك . كما تحدثوا عن أوقات الفراغ وكيف كان الرجال والنساء يقضون أوقات فراغهم في ظل غياب وسائل الترفيه والتسلية الحديثة.

وكان أن تحدثوا عن الطرق التربوية المتّبعة من قبل الآباء والأمهات تجاه الابناء، وكادوا يتفقون على أن العلاقة كانت تتسم بشيء من الصرامة والجد.

وحاول بعض منهم أن يرصد عدداً من التقاليد السائدة آنذاك في المجتمع من منظار نقدي، حيث ابدوا ارتياحهم لبعضها، ونفورهم من بعضها الآخر.

وذهب آخرون إلى أبعد من ذلك حين حاولوا تحليل (الجوع) الذي كان

سائداً وأثره في الطباع، وتحليل البينة بشكل عام وأثرها في تغيير السلوك، كما أثار بعضهم أثر المجتمع في الأدب.

وكان أن اهتم بعض من كتاب السيرة لدينا بالحديث عن بعض الملامح الاجتماعية الطريفة، كاستهجان ركوب الدرّاجة، ومواعيد الزيارات والأكل، ووصف بعض الألعاب الشعبية السائدة، وطريقة بناء البيوت وتصميمها، والختان وما كان يصحبه من استعداد في بعض المناطق حتى ليكاد يقارب حفل الزواج. وفي ظني أن وقوف الكتاب عند الجوانب الاجتماعية وقفة مطولة كان نتيجة الفروق الكبيرة بين المجتمع التقليدي الذي كانوا يعيشون في ظله في طفولتهم وشبابهم المبكر، والمجتمع الانتقالي والحديث الذي رأوه في المراحل التالية من حياتهم، ولكونهم يجدون أنفسهم في الجوانب الاجتماعية أكثر من غيرها[٢].

ففي " أيامي " لأحمد السباعي حشد متنوع من الشخصيات الشعبية يرسمها الكاتب بمهارة ، ويرصد عاداتها وتقاليدها ، وينقل أفكارها ومعتقداتها من خلال الحوار أحياناً ، أو الوصف في أحايين أخر ، ففي حديثه عن معلمته " الخالة حسينة " ـ كما يدعوها ـ يصف عن قرب جانبًا من تركيبة البيت المكي ، ويعدِّد بعضاً من الاهتمامات لدى المرأة آنذاك ، وينقل بصدق جوانب من تفكير النساء وعاداتهن وتقاليدهن ونظرتهن إلى الحياة ، والأسلوب التربوي الأمثل ـ من وجهة نظرهن ـ للتعامل مع الأطفال . فالخالة حسينة كانت ــ كما يصفها ـ " تعنى إلى جانب اشتغالها بالتعليم بنظافة بيتها المتواضع ، وتنسيق أثاثه ـ رغم فقرها ـ في صورة لا يزال جمالها مرتسماً في ذهني إلى اليوم ... ولا غريب في أمر خالتي حسينة فقد كانت أكثر البيوت لذلك العهد صورة صبق الأصل لما وصفناه في بيت خالتي حسينة . وكانت ربا تها لا يتنافسن في شيء تنافسهن في نظافة ما يلبسن ويفرشن أو يطعمن ، فكن وكانت بيوتهن مضرباً للمثل في النظافة وجمال التنسيق "[٣].

ولكن إغراءات اللعب كانت أقوى جاذبية من جمال بيت حسينة وتعليمها ، حيث شعر السباعي بأن حصتها جاءت ضغثاً على إبّالة ، فزملاؤه في الحارة يقضون يومهم معه في الكتّاب حتى إذا دنا العصر انطلقوا يلعبون (الكبَت) في (برحة المروة) ، أو (شرعت دندن) ، أما هو فيتلقى دروساً خصوصية إضافية بأمر والده على يد الخالة حسينة[٤]. ولا ينسى السباعي الحديث عن العادات المتبعة في اللباس وأوامر أبيه التي لا هوادة فيها الموجهة إليه : "... وكانت لأبي عقائد في الحياة لا هوادة في شأنها ، فمذاكرة الدروس ، والإكباب عليها لا يجب أن تحدَّد بأوقات ، وتقاليد لف العمامة ، وطريقة ربط الجزم ، وكيفية انتعال (المداس) ، وشكل ارتداء الكوفية ، كل هذه أشياء يجب أن يُساير فيها الوضع العام"[٥].

وهذا الوصف لهيئة الطالب قبل أكثر من ثمانين عاماً يعد تاريخاً له أهميته الفائقة لدارسي علم الاجتماع والمهتمين باللباس وتطوره من زمن إلى آخر.

كما تكشف السطور السابقة عن اهتمام الناس ومحافظتهم على الزي الذي توارثوه وتلقينه أبناءهم بنظام محدد صارم .

ويبسط السباعي الحديث عن الأعراف والتقاليد الحسنة والسيئة على السواء ، والتي بين بين ، لكنه يغفل أحياناً عن التنبيه على السيء منها ، في حين يكتفي بالحديث عن بعضها بأسلوب ساخر يكشف عن عدم ارتياحه لها ، ففي وصفه للكتّاب تحدث عن بعض التقاليد المتبعة حينذاك فقال : " وتنطلق أصوات المدعوات من خِصاص النوافذ المغلقة (مزغرطات)[٦] في أنغام لا تنقطع من نافذة، إلا لتتصل في نافذة أخرى، وينهال رشاش الملح في تضاعيف ذلك من عليات النوافذ، طرداً للشياطين ، وحرزاً من عيون الحاسدين"[٧]. ولم يعلق بشيء .

وغني عن البيان أن هذا التصرف ليس له مستند شرعي ، وإنما هو

بدعة مستحدثة ، فالحرز من الحاسدين لا يكون برشاش الملح ، وإنما بقراءة الأوراد الشرعية الثابتة . وينقل عن جدته أنها كانت " تنهى عن كنس البيت على أثر خروج المسافر منه ؛ لأن ذلك يمنع عودته ، وتوصي بصب الماء خلفه في اللحظة التي يخرج فيها من الباب ؛ لأن الماء أمان . وكانت تنهى عن غسل الثياب يوم الاثنين ؛ لأن صحابياً فقد ولديه على أثر الغسل يوم الاثنين... " (٨).

وقد ولّدت هذه المعتقدات الفاسدة لديه أثراً عكسياً بحيث أصبحت شخصيته ثائرة على العادات والتقاليد بشكل عام، وأضحى في سباق مع الزمن لتغيير عاداته القديمة المتوارثة ، فنراه يقول : " ... وقد تركت هذه الآداب في نفسي أكثر من عقدة ، فإذا رأيتني اليوم أمقت التقاليد ، ولا أتقيَّد في المجالس الكبيرة بآدابها الخاصة إلاّ مكرهاً ، وأتميز عن كثير من غيري بكثرة الكلام ... فذلك أثر الشعور بالنقص الذي أحاول أن أعوضه باللجاجة ، وحب الانطلاق ، والنفور من القيود العامة "(٩).

ولقد حفظت ذاكرة محمد حسين زيدان القو ية ملامح طريفة ، وأخرى غير ذلك من الحياة الاجتماعية في المدينة المنورة ، يرويها بحرارة ، ويصفها بصدق ، وبخاصة حديثه عن " الختان " ، فالطفل حين يبلغ اليوم السابع يُحتفل بتسميته ، "وإذا بلغ الأربعين يوماً احتفلوا به كتقليد: تأتي (الداية) أي المولدة .. وتحمل الأم طفلها ومعها بعض أخواتها أو الجدة يذهبن إلى المسجد النبوي يتسلمه (الآغا) يدخله [أي الطفل] إلى الحجرة النبوية ". ويعلق الزيدان على ذلك بالقول : "تقليد مضت عليه سنون ، وما أحسبه قد بقي الآن "(١٠).

ولا ينسى بعد ذلك أن يروي قصة ختانه شخصياً ، وكأنها حدث قريب(١١).

ولعل من المفارقات الطريفة أن يقف أربعة من كتاب السيرة الذاتية لدينا عند ذكرى الختان ، أو (الطهار) ـ كما يسميه بعضهم ـ وقفة

متأنية ليصفوا فيها هذا الحدث الطفولي بكل اهتمام، وهم : محمد حسين زيدان ، وحمد الجاسر، وعزيز ضياء ، ومحمد عبد الحميد مرداد.

وعلى الرغم من أنهم ولدوا في سنوات متقاربة جداً (بين سنتي ١٣٢٧ -١٣٣٢ هـ)، فإن كل واحد منهم وصف الحدث ومايتبعه من عادات وتقاليد انطلاقاً من بيئته ومستوى أهله المعيشي .

فأما محمد حسين زيدان فيمثل الطبقة المتوسطة (البرجوازيَّة) التي ينتمي إليها الأكثرون من سكان المدينة، فيما يمثل عزيز ضياء - وهو من أهالي المدينة - الطبقة المترفة (الأرستوقراطية) ، حيث عاش طفولته في منزل زوج أمه الثري ، وبالتالي فقد كان الختان - كما يروي أحداثه بالتفصيل - مميز اً فيما تبعه من استعداد وتقاليد لا يمكن أن تكون ظاهرة في المدينة، لكونها تمثل طبقة معينة قد تكون الأقل. وقد كان يوم الختان كما وصفه عزيز ضياء أشبه ما يكون بحفل زفاف، حيث أعد له سرير فخم مزخرف قبيل الختان ، مماجعل هناك علاقة خوف ورعب ارتبطت في ذهنه بين السرير وعملية الختان، يقول : "منذ تلك اللحظة حرصت على أن أتجنب الدخول في غرفة (الكريولة) هذه التي كنت أرى بابها المغلق باباً إلى ذلك المصير المجهول ..."[١٢].

ويصف الاستعداد الذي رآه يسبق موعد الختان بقوله : " هناك مجموعة من الاستعدادات التي شرعوا يقومون بها استقبالاً ليوم هذا الختان ، ومنها أعمال نظافة المنزل الذي كنت أراه نظيفاً ، وكانوا هم يرون فيه ما يستحق أن يبذلوا كل هذا الجهد لتنظيفه "[١٣].

ولم تقتصر عمليات التنظيف على المنزل : جدرانه ، ونوافذه ، وأبوابه ، وسلالمه بل بدأت تمتد الى (الزقاق) الذي يقع فيه البيت ... "من باب منزلنا إلى باب (عثمانية هانم) الذي يبعد عن بابنا بأكثر من عشرين متراً "[١٤]. ولأن زوج أمه كان ضابطاً كبيراً فقد عمد إلى استدعاء فرقة من موسيقى الجيش للمشاركة في يوم الختان. وقد علم

عزيز ضياء من جارتهم أن (المزيكة) - كما يدعوها - سوف تظل" تضرب - وهذا هو التعبير عن العزف - في الصباح ، وبعد العصر، وحتى صلاة العشاء ...". ولهذا السبب فقد شعر بالخوف الشديد حين سمع يوم الختان الموسيقى العسكرية تصدح، فملأت قلبه رعباً ما بعده رعب، وزاد من ارتباكه وخوفه دخول الخادمة عليه وهي تلهث وأخبرته بأنهم جاؤوا، يقول : " وبالفعل ماهي إلاّ لحظات حتى رأيت عمي ببزته العسكرية يدخل متقدماً رجلاً طويلاً عريض المنكبين ... وخلفهما إنسان يحمل أقنعة بيضاء ... وقد حرصوا جميعاً على أن يعلقوا على وجوههم ابتسامات ربما ليبعثوا في نفسي طمأنينة وارتياحاً ... والواقع أن الذي ملأني رعباً حقيقياً هو ذلك الذي كان يمسك بيده قطنة صغيرة وحقنة... "(١٥).

ونلحظ قوة تصوير ضياء لهذا الحدث ، حيث تمازج فيه الرعب والذهول والفكاهة ، ويظهر أنه أغمى عليه لحظة ختانه ، يقول : "أداروني وجهاً لقفا ، فما استطعت أن أرفع صوتاً ببكاء أو نحوه ...، والواقع أن صوتي قد فقد تماماً ووجهي إلى الوسادة ... ولا أدري ما الذي فعلوه بعد ذلك ؟ "(١٦).

ويمثل حمد الجاسر طبقة الفلاحين الفقراء ، فقد كان ختانه حدثاً عادياً جداً ، ليس فيه بهرج ، ولا زخرفة ، ولا احتفال كما صنع أهل عزيز ضياء يوم ختانه .

ففي بيئة قروية بسيطة يروي حمد الجاسر أنه وأخاه ختنا في صباح يوم واحد " وتولى ذلك نجار يسكن قرية الفيضة يُدعى (دحيم الصانع)، وبينما كنا نصرخ من ألم عمله أخذت أختي بيدينا وذهبت بنا إلى أمنا و كانت تخبز (ترصّع) على التنور ، فأعطت كل واحد رغيفاً بادرنا إلى الأكل وسكتنا "(١٧).

وفي موضع آخر يذكر الجاسر الحادثة ويحدّد سنه يقول : " لم أختن

إلاّ بعد الرابعة لما اعتراني من الأمراض . وأذكر أن صراخي أنا وأخي من ألم الختان لم يهدأ حتى قدمت أمنا لكل واحد منا مرصوعًا (قرصاً صغيراً) ، وكانت تخبز فوق التنور "[١٨].

والملاحظ في رواية الجاسر أن أهالي المنطقة الوسطى - وبخاصة القرى والأرياف - لايعطون الختان هالة من الاهتمام والاستعداد ، كما يصنع إخوانهم في الحجاز ، وربما فارق المدينة عن القرية له أثره الكبير في هذا التباين .

أما محمد عبد الحميد مرداد بشخصيته البدوية / الحضرية فيمثل ازدواجاً في العادات والتقاليد بشأن الختان ، فلقد ولد في مكة المكرمة ، ثم ذهب به أهله الى مرضع بدوية بالطائف ، وحين جاء وقت الختان جاء أهله من مكة بحلاق لختانه فامتزجت العادات الحضرية والبدوية على السواء .

وقد قصَّ المرداد الحدث وروى ماصاحب ذلك من طعام وغناء ، وأن أباه قدم من مكة لهذا الغرض فأعطاه حلوى ونقوداً وقال له : لا تبرح المكان ، واترك الصبيان ، ولاتظن أننا جئنا لأخذك ، بل حضرنا لحفلة الختان .

وقد كان بصحبة والده عماته ، وقد أحضروا معهم الميرة والطعام، فحطوا الرحال ، ونصبوا الخيام . وتجمع أهل الزيماء (مكان إرضاع المرداد) لرؤية الضيوف وأحضروا الطبول والدفوف، فتعالت "الزغاريد وذبحت الذبائح، وقرعت الطبول ، ودفت الدفوف، ورقص أبناء الحي"[١٩].

ونتجاوز الختان إلى أمور أخرى غني برصدها أدباونا في سيرهم، ومن ذلك مايكشفه محمد حسين زيدان في ذكرياته عن بعض العادات والتقاليد التي اختص بها أهل المدينة، والتي قد يبدو في بعضها الطرافة والغرابة .

فأهل المدينة الأوائل ابتعدوا عن البناء في شمال المسجد النبوي الشريف المقارب له ، أو البعيد عنه ، وهو ما يسمى الآن بباب المجيدي؛ "لأن أهل المدينة تجنبوا البناء هناك عن عقدة تروى لهم، وهو أن وادي مشعط موبوء ! "[٢٠].

ومن اللحم لايأكل أهالي المدينة " إلاّ الضأن في الأكثر، والجزور كذلك، أما ذات اللبن الأنثى فيمتنعون عنها... العلة في ذلك أن يكثر الضأن"[٢١].

والحرف في المدينة المنورة أعطت الاكتفاء الذاتي : النجار، والقطان، والخياط .. وما إلى ذلك ، فالنجار " قام بالعبء الأكبر ، وهو حمل عبء الاتساع في التعمير : النوافذ، الرواشين، السقوف، القباقيب، الصناديق... كل ذلك يصنعه النجار لانستورد من خارج البلد، فما أحلى الرواشين ، وما أبهى النوافذ، وما أقوى الأبواب !" [٢٢].

ولئن كان عبد العزيز الربيع في " ذكريات طفل وديع " قد أشار إلى أن ركوب الدرّاجات كان مما يعاب في المدينة المنورة ؛ لأن الناس كانوا ينظرون إلى راكبيها نظرة "تفيض بالسخرية والاستخفاف ، وكانوا يتهمون راكبيها بالانحطاط وسوء التربية وضعف الأخلاق "[٢٣]، فإن محمد حسين زيدان يذكر السبب الذي دعاهم إلى التصور، وهو أن آباءهم كانوا يمنعونهم من ركوبها؛ لأنها "حصان إبليس"، ويعلق: "ومادروا أنا سنركب صنع الأبالسة .. أبالسة العلم والصناعة، وكان ياما كان ! "[٢٤].

والحق أن كتاب الربيع "ذكريات طفل وديع" يعد من المصادر المهمة التي عُنيت بتدوين الجوانب الاجتماعية في المدينة المنورة ، وبخاصة في الفترة التي يتحدث عنها أيام طفولته التي توافق الخمسينيات والستينيات الهجرية من القرن الماضي .ولم يكن المؤلف بغافل عن ظفر الموضوعات الاجتماعية بالجانب الأكبر من كتابه حين يقول في ختامه: "

... أما بعد ، فهذا حديث عن المجتمع الذي قضيت فيه فترة طفولتي الأولى "[٢٥].

فالمؤلف يأخذ بيد قارئه برفق ليصف له النمط السائد للبيوت في المدينة ، فالبيت الذي كان يسكنه مع أسرته يقع في نهاية شارع صغير يتكون من خمسة بيوت ،وتطل بعض نوافذه على بستان جميل ، " وكان بيتنا هذا مبنياً على الطراز القديم ، ذلك الطراز النابع من تجارب الأجيال ، فيه من ضمن مرافقه : قاعة وبئر ، وهما يعنيان شيئاً كثيراً يعرفه من سكن تلك البيوت ". ويضيف : "ومثل بيتنا كل بيوت المدينة آنذاك "[٢٦].

ويسترجع عبد العزيز الربيع مع القارىء ملامح الحياة التي عاشها الناس في بلد الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم قبل الطفرة الجارفة التي شهدتها البلاد في التسعينيات الماضية ومابعدها . فيصف ماتباعد بين يوم الناس وأمسهم ، وذلك بتصوير ما يوشك أن ينسى من آثار الماضي القريب ، كالشكل العمراني ، ونمط الأسواق ومايمارس من طب شعبي ، ومايرتاد الناس من منتزهات وأندية .

كما يسجل اهتمامات الشباب المدني في الخمسينيات، ومالقنوا من عادات وتقاليد ، وما نهوا عنه من تصرفات وممارسات. فلقد كان بين مؤذني الحرم ثلاثة أو أربعة يمتازون بأصوات جهورية مدوية ، وكان لكل منهم أداؤه الخاص ، وتبعاً لذلك فقد أخذ مجموعة من الشباب المعجبين بمؤذن معيَّن آنذاك يتعصبون له ، وكان هناك من يخالفهم، فكانوا يعقدون حلقات كلما وجدوا " فراغاً في المدرسة أو خارجها لإقامة مباريات بين حسني الصوت يحاول فيها كل فريق أن يقلد زعيمه في الأذان"[٢٧].

ومن مؤثرات الحرم في الشباب آنذاك - إضافة إلى المباريات الطريفة السابقة - أنه كان " المكان الوحيد لتجمعات الطلاب بسبب موقعه

واتساعه وإضاءته بالكهرباء ؛ ولأن الغُرَف يمنع جلوس الطلاب في المقاهي "[٢٨].

وكان مجتمع الخمسينيات في الحجاز[٢٩] لايستسيغ أن يلبس الشباب النظارات ويرى أنها لاتليق إلاّ بالشيوخ ، " ولا تسمح التقاليد إطلاقاً بأن يلبسها الشباب ناهيك بطفل في نهاية العقد الأول أوبداية العقد الثاني"[٣٠].

وكان ان اضطر الربيع نتيجة لقصر النظر الذى ورثه عن أبيه إلى لبس النظارا ت، ففوجىء بما لم يكن في الحسبان بأن تعرض لموجة من العتاب والاستياء من زملائه وأصدقائه. ولم يكن له أن يخرج عما اعتاده مجتمعه من تقاليد ، فخضع لها ، وخلع النظارة ، وعاد أسيراً لقصر النظر؛ لأن التقاليد كانت تقول: ليس من المعقول أن يُصاب طفل بقصر النظر!

ويعلق الربيع قائلاً : " كم لك أيتها التقاليد من ضحايا ومن مخدوعين في كل زمان ومكان ! "[٣١].

وهكذا نرى أن هناك صراعاً بين الأجيال ، لما بينهم من فروق شاسعة في التعليم والتفكير والذوق ، ففي حين كانت الأجيال التقليدية تخضع للعادات المتوارثة وتعدها من المسلّمات ، نجد أن الأجيال اللاحقة التي تسلحت بالثقافة والمعرفة والوعي تصارع في اقتلاع بعض المفاهيم المغلوطة التي ترسخت في الأذهان دون قناعة تجعلها تنتقل من جيل إلى آخر دون تفقد مصداقيتها .

وفي ظني أن السبب الأساس الذي أوجد هذا الوعي في نفوس أجيال ما بعد توحيد المملكة ـ إضافة إلى انتشار التعليم ـ شيوع وسائل الإعلام، والتي لها القدرة عند دخولها المجتمعات التقليدية على زعزعة عادات ترجع إلى مئات السنين ـ كما يؤكد علماء الاتصال ـ[٣٢].

ولا يكتفي الربيع بكشف العادات غير الحسنة، بل يتحدث عن تقاليد

رائعة كان يمارسها أهالي المدينة المنورة قبل سبعين عاماً تقريباً ، وهي أنماط من التعاون والتراحم بين أفراد المجتمع.

ومن أبرز المظاهر التي يرويها عبد العزيز الربيع عناية السكان بالطعام ، فكان كل شيء يصنع في المنزل ويطبخ فيه . ولم يكن يُستعان بالطبّاخ إلا في حفلات الزواج ، " أما في غير ذلك فإن ربّة البيت هي المسئولة عن إعداد الطعام لضيوفها وضيوف زوجها . وإذا كانت الدعوة كبيرة نوعاً ما فإنها تستطيع الاستعانة ببعض قريباتها أو جاراتها"(٣٣).

وإنها لصورة رائعة تلك التي يرسمها الربيع للمجتمع المتعاون في المدينة، فالمرأة "التي ليس لها زوج ولا أولاد ذكور كانت تعجن الأرغفة في منزلها ، ثم تضعها على لوح من الخشب ، وتغطيها ، وتضع المبلغ المطلوب للخبز على جانب من اللوح ، ثم تضع اللوح أمام باب منزلها، فإذا مر أى رجل مهما كانت حيثيته أخذ اللوح، أو كلّف من يأخذه ، ثم يذهب به إلى الفرن ، فيخبزه ، ثم يعيده ، ويضعه مكانه، فتفتح ربة البيت منزلها ، وتأخذ خبزها .. "(٣٤).

وفي "ذكريات طفل وديع " لعبد العزيز الربيع الكثير من الجوانب الاجتماعية التي يضيق المقام عن الاسترسال في الحديث عنها ، كحكايته لأول حادثة سيارة في المدينة ، والنجار الذي يخلع الضرس بريال، وعلاج الطحال بملعقة من الخشب ، وغير ذلك(٣٥).

أما كتاب " رحلة العمر " لمحمد عبد الحميد مرداد فبالإمكان أن نعده وثيقة اجتماعية مهمة للعادات والتقاليد الحضرية والبدوية في القرن الماضي في منطقتي: مكة المكرمة والطائف ، فلقد ولد المرداد في مكة، ثم عاش طفولته الأولى في بادية الطائف ، ثم عاد الى مكة مرة أخرى حيث درس فيها ونشأ، " فكان البدوي الحضري في آن واحد ، وهو ما لا يتأتّى إلاّ للقليل الأقل من الرجال . وإن تأتي فهو لايكون ذا جدوى إلا لمن لهم موهبة ربانيّة في القدرة على التقاط الصور الذهنية وملاحظة

الفروق الدقيقة بينها... وهو ما توفر بكل مهارة لكاتبنا الشيخ المرداد"[٣٦].

هاهو يرسم جانباً من مناسبة بدوية بالزيماءبالطائف وقد حضرها أناس كثيرون ، فكان لابد أن يحتفل وأبناء القرية بالمناسبة، يقول : "... ألبستني أمي المرضع ثوباً قاني اللون ، ومَنطقتني بالنسْع وبَرقعتني بالبُخنق المطرَّز بالودع والخرز ، وصارت ترقصني ... ثم تبادل النسوة حملي وإدلالي والرقص بي ، وصرن يُغنين ويهزجن الأهازيج الجميلة، وأنا محمول على الأكتاف تارة وعلى النحور تارة ... "[٣٧].

فنحن أمام مشهد اجتماعي طريف يصفه الكاتب ببراعة ، وكأنه ينقلنا بهذا الوصف الحي إلى المكان الذي أقيمت فيه هذه المناسبة.

وقد تأخذنا الدهشة حين يُخبرنا المرداد بأنه عندما دخل في السابعة من العمر في بادية الطائف كان يمارس وأقرانه الصغار " المناضلة والرياضة والجري والتسلق والصيد ورعي الأغنام ومصارعة الصبيان، والرقص والغناء البدوي والتشبع بروح البداوة "، ولم يكن ينقصه إلاّ التعليم والثقافة ، حيث لايوجد في " الزيماء " مرشد ولامعلم[٣٨].

ويرصد المرداد بدقة مجموعة من العادات والتقاليد التي اشتهر بها أهالي مكة بخاصة حيث ولد وتعلم ، فيُشير الى عادة ابتدعها بعض الشيوخ المترفين من أهل مكة وهي المقيل بالخريق يوم الثلاثاء، ويذكر أن هذا النادي ظل الى عهد قريب، وأنه كان يحضره في بعض الأيام[٣٩].

ويذكر المرداد أن من عادة الشيوخ والمرضى في مكة أن يحلقوا رؤوسهم يوم الجمعة في وقت الضحى في بيوتهم حيث يحضر الحلاق إليهم خاصة[٤٠].

كما يذكر أن من عادة المسافر في تلك الأيام (الثلث الثاني من القرن الماضي)" أن يعمل له استقبال في البيت وفي مقهى المعلم وفي أم الدود"[٤١]. ولاينسى وهو يتحدث عن عادات استقبال المسافر أن ينتقد

بعض الأعراف التي تعلمها من أهله في الصغر فعندما وصل إلى قهوة المعلم لاستقبال والده نزل بعض الركب ولم يدر لماذا؟ ولم يستطيع أن يسأل خشية العقاب؛ "لأنه ممنوع ومحذور على الصغار أن يتدخلوا فيما لايعنيهم بالنسبة لعادات البلاد آنذاك "، وكثيراً مالطم في هذا الشأن حينما قدم من البادية بسبب هذه الترهات والتقاليد البالية – كما يصفها – [٤٢].

وينقل لنا منتقداً أن "الناس في ذلك الزمان لايتورعون عن معاقبة أولادهم أو بناتهم ... حتى لو تجاوزوا سن الرشد"[٤٣].

ويذكر أن من عادة أهالي مكة آنذاك التزاور في أول السنة وشرب الحليب صباحاً بحيث يتضاعف سعره في ذلك اليوم، ومعظم الناس لايجدونه؛ لتهافت العامة والخاصة على شرائه من قبل طلوع الشمس، وربما بعث بعضهم بإبريقه من الليل ليبيت عند اللبّان. ومن محاسن هذه العادة أن "الكلام المهذب، والكلم الطيب، ولبس الجديد، والمصالحة، كل ذلك يحصل في اليوم الأول من السنة الهجرية الجديدة... اعتقاداً منهم بأن هذا اليوم يجب أن يكون مميزاً بالفضائل في كل شيء حتى تمضي السنة كلها على هذا النمط وبالعكس "[٤٤].

وبطبيعة الحال فإن هذه العادة قد زالت الآن ، وأصبحت أقصوصة تحكى للأطفال ؛ "لأن الإنسان يجب أن يتصف بالفضائل في كل يوم لا في يوم محدود معيَّن "[٤٥].

ومن عادة أهل مكة في ذلك العهد – كما يذكر المرداد – "أن يزور بعضهم بعضاً في يوم عاشوراء ، وبعضهم يصومون، والبعض يعمل (العاشوريَّة) وهي من الأطعمة اللذيذة، حيث يغلون الحنطة غلياً شديداً، ويضيفون إليها الحليب والسكر والزبيب واللوز والفستق، كما يهدي بعضهم بعضاً الفاكهة ... "[٤٦].

وكنا ننتظر تعليقاً من المرداد على هذه العادات وبيان حسنها ونقد سيئها، لكنه يكتفي في غالب الأحيان بالعرض دون التعليق، وإلاّ فما

مشروعية تخصيص يوم عاشوراء بالزيارة والتزاور؟ صحيح أن صيام يوم عاشوراء ويوم قبله أو بعده سنة. لكن اختصاصه بالزيارة للأقارب والأرحام كأنه يوم عيد لم يرد عن المصطفى صلى الله عليه وسلم وصحبه.

ومن طريف مايعرضه محمد عبد الحميد مرداد في " رحلة العمر" أن من عادات كثير من الناس في مكة آنذاك أنهم لايتناولون العشاء ، وأن الناس في بادية الطائف يتكون عشاؤهم من الفاكهة والألبان(٤٧).

كما أن من الطريف في عادات الخطبة آنذاك أن من يريد أن يخطب امرأة ليتزوجها يبعث " أمه أو أخته إلى البيوت المعروفة والمجهولة في مكة، فتلج الخاطبة، وتصفق بيديها في الدهليز، فتنزل ربة الدار لاستقبالها والترحيب بها، فإذا طلعت واستقرت عرضت موضوعها، فإذا وجدت الرغبة والقبول أمرت بناتها أو أخواتها فيخرجن بعدما يلبسن أحسن ما عندهن ويتزين، فإذا اقتنعت بالرؤية قالت: أريد هذه لابني أو لأخي، ثم يحصل التشاور من الطرفين إلى أن يتم الزواج"(٤٨).

ولقد وفق المرداد في رصد عدد من الأعراف والتقاليد السائدة في حاضرة الحجاز وباديتها، ولم يكن سلبيا عند عرضها، بل كان في معظم الأحيان ينتقد ما لا يتفق والشريعة الاسلامية، وبخاصة الشركيات(٤٩)، لكنه يتساهل فيغفل التعليق على ما دون ذلك، كالبدع والخرافات، كما سبق بيان ذلك عند الحديث عن يوم عاشوراء.

وإذا ما انتقلنا إلى كاتب آخر من جيل المرداد، وهو عزيز ضياء وجدنا أن الموضوعات الاجتماعية تأخذ نصيب الأسد من اهتمامه، حيث تحدث عن الجوع الذي قاساه في الثلاثينيات الهجرية من القرن الماضي إبّان الحرب العالمية الأولى، وتحدث عن بعض المعتقدات والمفاهيم السائدة آنذاك في المجتمع المدني، كما عني بوصف الأسواق والمساكن وأنواع الملابس الرجالية والنسائية المعروفة في تلك الحقبة، وتطرق

إلى بعض العادات السيئة المنتشرة في ذلك المجتمع.

ولقد قدَّم صورة أمينة لمجالس النساء وكيف كن يقضين أوقاتهن، ووصف طابع أحاديثهن ، وطريقتهن في ترتيب البيوت وتنسيقها والعناية بنظافتها . وقدأتيح له الاطلاع على ذلك بشكل مباشر في طفولته لملازمته الطويلة لوالدته، فلا يكاديفارقها في ليل أو نهار ؛ لأن أباه سافر وعمره تسعة أشهر ولم يعد .

وقد سبَّب له هذا الوضع ضيقاً وتبرماً حين يرى الأبناء من لداته يمشون مع آبائهم ،وهو مع أمه تقوده إلى (قفص الحريم) ـ كما يُعبر ـ.

وتأخذنا الشفقة عليه وهو يروي معاناته مع الجوع الذي يرى كل بلاء يهون بالنسبة إليه يقول : "لم يكن هزيم القصف والانفجارات وحده الذي نعايشه ، أو نكابد الخوف والرعب منه ، وإنما كان هناك ما لابد أن أقول اليوم: إنه البلاء أو المصيبة التي ربما يهون بالنسبة إليه كل بلاء... إنه الجوع "(٥٠).

ويخلص إلى القول: "كان الجوع شيئاً مازال أقول حتى اليوم: إنه أخطر ما يتعرض له الإنسان من مصائب وكوارث "(٥١).

وفي حلب إبان الحرب العالمية الأولى كان عزيز ضياء يرى الناس أشبه ما يكونون بالهياكل العظميَّة نتيجة الجوع، فالعظام ناتئة، والعيون محملقة غائرة، والوجوه صفراء ، والأعناق رفيعة تكاد تنوء تحت الجماجم(٥٢). وفي حديث عزيز ضياء عن مجتمع المدينة أواخر العهد العثماني وفي العهد الهاشمي ما يُشير إلى أنه مجتمع متساهل متسامح دينياً لا يمانع أن تتعاطى النساء ما يسمى بالشيشة، أو "التعميرة "، يقول : " وما أزال أضحك حين أتذكر أني حين جلست أمي بالقرب من الخالة فاطمة في صدر الديوان وفي يدها لي الشيشة قد توخيت أن أجلس بجانب بدرية ... "(٥٣).

وليس هذا فحسب ، فبعض النساء يعزفن على العود : " ولم أكن

أجهل العود في الواقع ، إذ كنت أرى الخالة (عزيزة عثمانية) تحتضنه وتعزف عليه وتغني بصوتها الجميل "[٥٤]، ويشربن السجائر: " كانت علبة الصفيح للدخان الصغيرة المزخرفة التي توضع عادة على المنضدة أمام السيدات، وفيها دفتر ورق السجائر (اللف) ،فقفزت إلى العلبة... أفرغتها من كل ما فيها من الدخان "[٥٥].

وقد أتاحت له ملازمته الدائمة لأمه ليلاً ونهاراً أن يتعرف عن قرب على المجتمع النسائي ،وأن تتكشف له أسراره وخباياه ، على الرغم من أن هذا الوضع الذي لم يكن له خيار تجاهه كان يُصيبه بالغيظ والحنق يقول: "افترستني حالة أخرى ليست وهماً ، وإنما هي انفعال صاخب عاصف ينتابني ... وهو الغيظ، أو ربما الحقد على الأطفال من سني الذين كنت أراهم يمسكون بأيدي آبائهم حين نذهب للصلاة في الحرم بينما أنا أمسك بيد أمي... أنا فقط الذي أمسك بيد أمي وهي تمشي بي إلى (قفص الحريم) بينما الأولاد كلهم على الحصوة مع الرجال مع آبائهم ! "[٥٦].

وبسبب هذه الحالة التي افترسته ـ كما يعبر ـ نظر إلى الحياة المترفة جداً التي كان يعيشها في منزل زوج أمه الثري نظرة فيها عدم الرضا والارتياح ؛ لأن هذه الحياة المترفة لاتمنحه الحرية التي ينشدها ويراها في ممارسة العبث والصخب مع أقرانه الصغار ، وإلاّ فما الذي يجعله يزهد في هذا الترف، ويتطلع إلى أن يركب حماراً وينطلق مع صديقه يحيى دون علم أهله إلى ضواحي المدينة للترفيه والانطلاق من أسر الكتاب ؟ ومن أجل هذه الرغبة العارمة (ركوب الحمار) نفذ خطة للهرب من الكتاب : "... ونفذت الخطة كما رسمتها... وانطلقت وقلبي يكاد يقفز من صدري فرحاً بتحقيق أملي الذي عايشته أياماً وليالي وأنا على الفراش الوثير... ووصلت المناخة حيث رأيت الحمير والعربات... وتقدمت إلى رجل له تلك الهيئة التي أعرفها لمن يسمّى (الحمّار)، وقلت

له:

- أبغا أستأجر حمار يا عم ؟
- وفين تبغا تروح بو ؟
- أتمشى ! "[٥٧]

وهذه الحادثة اليسيرة تطلعنا على اهتمامات الأطفال قبل ثمانين عاماً أو أكثر ، وكيف كان الحمار وسيلة تسلية وترفيه لهم، كما تطلعنا على قضية تربوية مهمة، ألا وهي حاجة الأطفال إلى اللهو البريء وضرورة توفيره لهم في جو من المراقبة غير الصارمة، ليتمكنوا من التنفيس عن رغباتهم وحاجاتهم الذاتية في تلك السن المبكرة دون فرض نظام صارم يحرمهم من ذلك، ويفرض عليهم أن يعيشوا بأسلوب الكبار وتفكيرهم.

وقد نقل عزيز ضياء لقرائه بمهارة ودقة ملاحظة وصفاً لأنواع من المآكل والمشارب التي رآها في طفولته تدل على رقي وترف، منها " التعتيميَّة " التي تشير إلى اعتياد المجتمع النسائي على السهر بعد العشاء لتناول هذه الوجبة، وهي "ألوان من الجبن والزيتون والمربَّا و(الشريك أبو السمسم) ومع ذلك كل أطباق طافحة بالعنب والرمان والرطب وهى تقدَّم في السهرات بديلاً للعشاء "[٥٨].

ويذكر بعض العادات المتداولة آنذاك، والتي تحدِّد أماكن جلوس الكبار والصغار في المجلس، كقوله: " كنت أنا أتساءل بيني وبين نفسي: أين يا ترى ينبغي أن أجلس؟.. لم أكن أعرف الأصول التي تعلمتها مع الأيام، وهي أن أجلس بعيداً عما يصطلحون على أنه (الصدر) وهو دائماً لـ (الكبار) وللضيوف، أما الأطفال فلا مكان لهم إلاّ هناك بالقرب من الباب!"[٥٩] ويتحدث ضياء عن بعض الأساليب التربوية التي يحرص الآباء والأمهات على تلقينها للأبناء . وتتمثل في قوله: " كانت حكاية طاعة الكبار هذه تترسخ في نفسي بتوجيه ـ كثيراً ـ ما يكون شرساً غاضباً إذا لاحظت أمي أن واحداً ، أو واحدة من هؤلاء الكبار قد طلب

مني شيئاً فتجاهلته أو غفلت عنه ... "[٦٠].

أما في " سوانح الذكريات " لحمد الجاسر فنلتقي بقاموس اجتماعي ثري متنوع يرصد كثيراً من العادات والتقاليد في البيئة النجدية - بخاصة - وفي المناطق الأخرى التي أتيح له زيارتها: في المدينة، والقرية، والهجرة .

ولقد عُني حمد الجاسر بنظره الثاقب غاية العناية بالتحولات الاجتماعية: في المظاهر، والمفاهيم، والأذواق، والعادات والتقاليد بين الأجيال الماضية والحاضرة، فقام برصد بعض العادات التي كانت موجودة حينذاك وانقرضت الآن، كاستخدام الرجال لشرائح "من الفضة بعرض ثلاثة أصابع تحيط بأسفل الساق"[٦١]، وكون الرجل لا يرى "غضاضة في أن يشرب بإناء شرب به غيره "[٦٢]، و"تناول طعام الغذاء في الصباح المبكر، وطعام العشاء بعد صلاة العصر ... "[٦٣].

وأشار إلى أمور كانت معيبة آنذاك ، فيما أصبحت الآن في حكم المعتاد، ولا غرابة فيها على الإطلاق، كالزي العسكري الذي كان كثير من الناس يقفون منه موقف الحذر. وكان أن أفتى حمد الجاسر بجواز لبسه بعبارة أصابها بعض التحريف فتلقى تأديباً علنياً من أحد المشايخ[٦٤].

ويروي أنه صدر عام ١٣٤٩هـ قرار حكومي باعتماد الزي الرسمي لموظفي الدولة : العباءة (المشلح)، والعقال[٦٥]، مما يوحي بأن هناك ملابس مختلفة يلبسها موظفو الدولة قبل هذا القرار .

والحق أن هذا القرار المهم الذي صدر قبل إعلان توحيد المملكة بسنتين يدل على بعد النظر والحكمة، فهو قرار مدروس بعناية، فالقرار لم يشمل المواطنين كافة، وفيهم الفقير والمحتاج، بل خصَّ الموظفين؛ لأنهم قلة، وقدرتهم الشرائية جيدة؛ ولأنهم - وهذا هو المهم - محط الأنظار، ومظنة القدوة والمحاكاة؛ ولذلك فإن تقيُّد هذه الفئة من

المواطنين، وهم الموظفون بهذا الزى الرسمي الجديد كاف لأن يزرع في الفئات الأخرى تدريجياً نزعة التقليد والمحاكاة دون أن يكون قراراً إلزامياً .

وتوحيد الزي يعني صنع هوية سعودية مميزة في الشكل، بحيث ينصهر المواطنون من المناطق كافة في نمط لباسي موحد يكون مظهراً شكلياً مكملاً للوحدة السياسية .

وها نحن بعد مضي نحو سبعين عاماً من إصدار هذا القرار نجني ثماره ، حيث أصبح السعودي في أقصى الشمال لا يختلف في ذوقه في اللباس عن أخيه في أقصي الجنوب، وحيث أصبح السعودي معروفاً بزيه المميز في أي مكان يحل فيه، مما يعني انصهار المجتمع السعودي في مناطقه المختلفة في وحدة رائعة شكلاً ومضموناً.

وإذا كان اللباس العسكري والعباءة والعقال أموراً شكلية لم يلبث الناس أن تأقلموا معها وألفوها، فإن هناك شيئاً أهم من ذلك، ويقع في الصميم، ألا وهو موقف فئات كثيرة من المجتمع من التعليم وخوفهم من عواقب وخيمة يتستر وراءها لا يدركون أبعادها في الحال، فأبناء ينبع في الخمسينيات الهجريَّة ـ كما يروي حمد الجاسر ـ لم يكن له رغبة في الالتحاق بالمدارس، وكثيراً ما هرب بعضهم ممن أدخل فيها دون اختيار، " لتصورهم أن للحكومة غاية أخرى غير تعليمهم "(٦٦).

ويروي الجاسر معاناته ومعاناة زملائه في إقناع الناس بأهمية التعليم وأثره الحسن في حياتهم، فكان في مقدمة ضعف التعليم في ذلك الوقت ـ كما يقرر الجاسر ـ قلة المتعلمين الأكفاء، و"تفور بعض المواطنين مما لم يألفوه،ومن ذلك إنشاء المدارس الحديثة، أو تمكين أبنائهم من الانضمام إليها حين توجد "(٦٧).

ويقص حدثاً طريفاً يُبيِّن إلى حد عانى التربويون في السابق في إقناع الناس بالتعليم وشموليته وأهميته، فلقد كان الناس يقفون موقف

المرتاب من كتب الجغرافيا؛ لأن فيها إثباتا لكروية الأرض؛ ولذلك حين علم بعض أهالي إحدى المناطق بالمملكة أن مدرساً ألف كتاباً عنوانه "الحديث في طرق التدريس"، وفيه "طريقة تدريس الجغرافيا"... حين علموا بذلك " شدَّدوا عليه النكير، بل أوعزوا بمختلف الطرق إلى التنفير من المدرسة، بحيث تسلَّل منها عدد من التلاميذ ... "(٦٨).

وإذا كنا الآن نرى إلحاح الناس بشتى الوسائل في سبيل افتتاح المدارس، فإن حمد الجاسر كان يرى أن من معوقات التعليم في الستينيات الهجرية في نجد نفورهم "من فتح المدارس"، وكان الجدل على أشده بالنسبة لمادتي: تقويم البلدان (الجغرافيا)، والهندسة التي رأى أحد المشايخ ذوي النفوذ الكبير آنذاك "منع تدريسهما، والاستعاضة عنهما بدروس دينيَّة "(٦٩)، في حين نجد الآن أعمدة الصحف والمجلات تفيض بمقالات تنادي بتكثيف المواد العلمية لحاجة البلاد إلى المتخصصين في العلوم التجريبية، كالهندسة، والطب، والعلوم.

وإذا كان حمد الجاسر قد قام برصد العادات التي انقرضت، والعادات والتقاليد التي كانت معيبة وأصبحت الآن غير ذلك، فإنه أشار إلى بعض العادات والتقاليد التي كانت موجودة لا غرابة فيها آنذاك، وأصبحت الآن - بفضل الوعي الديني - شيئاً معيباً مستهجناً، ففي إحدى مناطق المملكة التي زارها الجاسر منتصف القرن الماضي تقريباً لاحظ بدهشة أن من عادتهم أن يأكل النساء والرجال معاً؛ لأن "الحجاب في هذه البلدة في ذلك العهد لم ينتشر بين النساء "(٧٠).

هذا في بعض الحاضرة، وكذلك الحال في البادية، فلقد "كانت أحوال أبناء البادية الاجتماعية قبل اشتداد موجة التدين... فيها كثير من الانطلاق، فما كانت النساء يعرفن الحجاب - ستر وجوههن -، ولا يتحاشين مجالسة الرجال والتحدث معهم "(٧١).

وهذه الأوضاع الاجتماعية التي يتحدث عنها حمد الجاسر كانت

موجودة في نطاق ضيق من الجزيرة العربية، ولم تشملها بطبيعة الحال. وحديثه عن البادية لا يمكن تعميمه أيضاً، وإنما هو نتيجة مشاهداته الشخصية في أجزاء من بادية نجد في الثلث الثاني من القرن الماضي.

وثمة أمور طريفة يتحدث عنها حمد الجاسر تخص المأكل والمشرب في البيئة النجديَّة، فالطماطم لم "تعرفه قرى نجد إلا بعد الاتصال بالحجاز سنة ١٣٤٣ هـ "(٧٢)، والأرز لم " ينتشر استعماله عند فلاحي نجد إلاّ بعد منتصف القرن الماضي "(٧٣)، "وشراب السكر يستعمل نادراً في المناسبات، وما عُرف الشاهي في القرى إلاّ في العقد الخامس من القرن الماضي"(٧٤).

وكان في وسع الجاسر أن يُقرر أن دخول الجديد في المأكل والمشرب دافعه الاتصال بالبيئات الأخرى المجاورة، كما حدث لنجد حين اتصلت بالأحساء، وبالحجاز، وبغيرهما من المناطق. كما كان بوسعه الحديث ـ حديثاً ولو مقتضباً ـ عما انتقل من نجد وقراها إلى المناطق الأخرى في الفترة نفسها.

وقد لاحظ حمد الجاسر أثر المجتمع في الأدب واتجاهه ومدى إثرائه، وقرَّر أن هناك صلة وثيقة بين المجتمع والأديب من منطلق مشاهداته الشخصية خلال إقامته في محافظة جدة واختلاطه بمختلف طبقات الناس من أهلها،ومن الوافدين إليها ؛ ولذلك نراه يقول : " ومن المُدرك ـ بداهة ـ أن لمجتمع أية بلدة يقيم فيها المرء أثره في نمو ثقافته، وفي اتساع مداركه، وفي إدراك كثير من الأحوال التي تحيط به "(٧٥).

وهي نظرة ثاقبة من الجاسر تنبىء عن أنه لم يحدِّد ثقافته في محيط الكتاب فحسب، وإنما أدرك بحسه الممتاز أن هناك تلاحماً وارتباطاً بين الأديب ومجتمعه؛ ليستطيع من ثمَّ التعبير عن آماله وطموحه؛ وليتاح له تلمس مواطن ضعفه ونقائصه؛ لمعالجتها على بصيرة وعن قرب.

ومن هنا فإن حمد الجاسر لا يؤمن بعزلة الأديب في صومعة الفكر

بعيداً عن المجتمع، وكأنما هو يُشير إلى أهمية الأدب الواقعي المعبِّر عن آمال المجتمع وآلامه.

ولقد حاول أن يربط بين البيئة والطبع ، فنفس "ابن البادية نقية كبيئته التي عاش فيها، حيث لا يُبْصر إلاّ سماء صافية، تسطع منها الشمس نهاراً وتزدان بالقمر والنجوم ليلاً، ويعيش في أرض قد تجدب على طبيعتها غبراء مقشعرة، ولكن سرعان ما يجودها الغيث فتصبح مروجاً خضراء "، ولذلك فإن التغير له انعكاس على شخصيته، فهو "مع صفاء نفسه سريع التأثر كتقلب أحوال طبيعة بلاده"(٧٦).

ويصف أثر البيئة في تغيير السلوك حين يروي أنه حاول أن يأخذ نفسه بالشدة والصرامة عند انتقاله إلى مصر للدراسة بُعيد منتصف القرن الماضي، وذلك بأن يكون الطالب المثالي في مختلف أوجه سلوكه، وفي كل شيء من مظاهر حياته، لكن الذي حدث أنه لم يستطيع الالتزام بكل ما قطع على نفسه، وذلك أنه لم يكن " في مستطاعه كبح الجماح عن التأثر بما ظل يعايشه "(٧٧).

ولم يفت حمد الجاسر أن ينقل لقرائه صور المعاناة اليومية لمجتمع ما قبل اكتشاف النفط، وما قبل المستشفيات والجامعات، حيث البؤس والفقر، وحيث تفتك الأمراض بالناس فتكاً ذريعاً(٧٨). وقدم صورة، بل صوراً لصراع الإنسان مع الجوع، ومن ذلك قوله : "... حتى بلغت بنا الحاجة منتهاها، بحيث تمر بعض الليالي لا نجد ما نطعمه "(٧٩).

ويقوده الحديث عن الفاقة التي كان يُعاني منها إنسان الجزيرة العربية في الماضي إلى محاولة تقديم تعليل منطقي لآثار الفقر على الطباع، فيقول : "فالفقر - وهو قرين الكفر - لا يستقيم معه خلق كريم، والجوع - وبئس الضجيع هو - لا يُبْقي في نفس من ابتلي به أي مكان للرحمة، أو الإحساس بالشفقة على أقرب قريب، والبادية معدن هذين الدائين، ومستقر جميع أنواع الشقاء المغيِّرة للطباع، المزيلة من

النفوس الكريمة ما يجب أن تتحلى به من الصفات ..."[٨٠].

وهكذا نرى أن حمد الجاسر لايكتفي بالعرض فقط، وإنما تأخذه نزعة التحليل والتفسير إلى مزج العرض بالتحليل؛ ليكون ذلك أتم للفائدة. وربما جاءت هذه النزعة بسبب اتجاهه العلمي في البحث والتنقيب والمعاينة والدراسة العميقة.

أما الدكتور زاهر الألمعي فيتناول في سيرته "رحلة الثلاثين عاماً" جوانب من الروابط الاجتماعية عند أهالي القرى المتجاورة في جنوب المملكة، ويصف ملامح طريفة مما يمارسه رعاة الأغنام أيام أن كان واحداً منهم في صغره، يقول: "وكنا نلتقي أحياناً مع رعاة من القرى المتجاورة فيزيد عددنا عن العشرة، فنقوم بممارسة بعض الألعاب والأنشطة، وربما نصَّبنا أحدنا أميراً، والآخر قاضياً، وذهب آخرون في نزاعات ومخاصمات صوريَّة وأتى بهم آخرون من رجال الأمن إلى الإمارة والقضاء. وقد يطول هذا الاجتماع ساعات متعددة، فلا تسأل عما يحدث لأغنامنا من الضياع وافتراس السباع !" [٨١].

ويطلع الألمعي القارىء على جوانب من التعاون بين رجال قبيلته في رجال ألمع، فأبرز ما يتصف به المواطنون هناك التعاون، ويرسمون لهذا نظماً قبليَّة تعرف عندهم بالنفعة أو الغداة، "وتتمثل هذه الأعمال التعاونيَّة في المساعدة في نقل الأثقال، وبناء المساكن، وإقامة الحواجز في الأودية لمنع السيول من اجتياح المزارع، وإحياء الأراضي الزراعية، وحفر الآبار ونقل الأمتعة "[٨٣].

وبقدر إعجابه بهذا التعاون بين الناس ، فإنه يرى أن أوضاع الناس مع الحضارة المادية قد تؤثر على مثل هذه الأعمال التعاونية التي تعد نموذجاً حياً من أخلاقيات التعاون في المجتمعات الصغيرة أو البدائية[٨٤].

ولقد حاول الألمعي ـ وقد اختار الجمع بين العمل مديراً لمعهد نجران

العلمي، ودارساً بجامعة الأزهر للحصول على درجة " الماجستير " ـ أن يضع له برنامجاً للتوفيق بين المهمتين، لكن أوضاع العمل وأوضاع الناس الاجتماعية لم تساعده على التقيّد بمثل هذا البرنامج، فكثيراً ما يُحْضر الكتب والدفاتر للمراجعة والدرس، فإذا الباب يُطرق، وإذا هو أحد زملائه يريد أن يتحدث معه،" وقد يكون الطارق ضيفاً عزيزاً جاء من بلد بعيد، وليس له من يقيم عنده"(٨٥)، فيقوم بالترحيب به واستقباله، وقد تكون الإقامة عنده أكثر من يوم وليلة.

وليس بإمكانه أن يتركه وحيد اً دون حديث، أو مؤانسة؛ "لأن ذلك يُنافي الأعراف الأخلاقية في معاملة الضيوف"(٨٦).

وهذه المجاملة، وحسن الاستقبال للضيوف التي يُبْديها ابن الجزيرة العربية بخاصة لمن يطرقون بابه ـ مهما كانت ظروفه ـ نابعة أولاً من منطلق ديني، فديننا الحنيف يحثنا على إكرام الضيف والعناية به(٨٧)، كما أنها نابعة من أعراف اجتماعيةتختص بها المجتمعات القروية أو البدوية النقية التي لم تتأثر بالعادات الاجتماعية المدنيَّة التي ترتبط مع الضيوف بمواعيد مسبقة، وقد تصرْف الضيف عندما يكون الموعد غير مناسب، أو ظروف المضيف غير مهيأة.

وفي ظني أن ظروف الحياة المعاصرة تفرض على الناس الاعتدال في ذلك، فليس من المناسب المجاملة على حساب الوقت والصحة، كما أنه من غير المألوف ألاً يرحب بالضيف ويكرم إذا كان قادماً من بعيد وليس له مأوى سوى المنزل الذي طرق بابه. وهناك فارق بين صديق أو زميل أو قريب يأتي دون موعد لتزجية الوقت دون حاجة ماسة إلى الطعام أو المبيت، وضيف يحتاج إلى طعام وراحة ومؤانسة.

ولا ينسى زاهر الألمعي ـ وقد عاش بين أهالي شقراء خمس سنوات دارساًفي معهدها العلمي ـ أن يُشيد بكرم الأهالي وعاداتهم الاجتماعية الحسنة في إكرام الضيوف الوافدين إلى المدينة ، فيذكر أنه لا تكاد

تنقطع عنه وزملائه الوافدين للدراسة الدعوات والزيارات." ومن العادات الحسنة أن الشخص إذا دعا أحد اً للقهوة مثلاً جمع أصدقاء المدعو أو أصدقاءه هو ممن يستأنس المدعو بوجودهم. ومن الألفاظ الشائعة عندهم: (القهوة عندنا بعد الأخير ، أو بين العشائين)، فإذا وافق المدعو، وتحدَّد الموعد قال الداعي إذا قابل أحداً ممن يرغب حضوره تلك القهوة: (ترانا شابين الليلة لفلان ..)، يقصد بذلك إيقاد النار، والاستعداد لاستقبال الضيوف "[٨٨].

وإذا كان زاهر الألمعي يتحدث عن ذكريات خمس سنوات في شقراء، فإن أبا عبد الرحمن ابن عقيل الظاهري يتحدث عن ذكريات أربعين سنة، حيث ولد ونشأ ودرس بها ، وحيث يحمل أجمل الذكريات وأحلاها عن أهالي بلدته من الجيل الماضي، ويبلغ به الحنين منتهاه حين يقول: "أحن في قلبي حنين ذات الحوار إلى جيل من مجتمعي فقدته منذ أربعين عاماً. ذلك الجيل أشياخ من العوام ... تأكل الطير من أيديهم لسلامة قلوبهم. يغلبهم النعاس في صلاة العشاء، ويحيون سواد الفجر وبياضه، لا يعرفون السمنة والعكن وتهدل الثروب"[٨٩].

ويخبر ابن عقيل عن بعض العادات والتقاليد المتَّبعة في قريته، أو محافظته الآن " شقراء "، حيث يقول :" وكنا في قريتنا نجلس بعد انفتال الإمام من صلاة العصر،لنسمع مسرد اً من كتب الوعظ ". إلى أن يقول: "وكان النساء يأخذن بالأبواب ومضايق الطرق ، ولا تسمع لهن إلاّ خنيناً وبكاء، فإذا قال القارىء : "والله سبحانه وتعالى أعلم "، هب النساء من مرابضهن، والمصلون لا يرمون من مكان العبادة حتى يتهيأ لهم أن الطريق خلا من النساء "[٩٠].

ويمتاز المجتمع الذي يصفه ابن عقيل بالتراحم والمحبة، فكانوا " على كثرتهم يتفقدون بعضهم ، ويتساءلون : لماذا لم يحضر فلان؟ ألم يدع أم أن في النفس شيئاً "[٩١].

ويقرر ابن عقيل شيئاً طريفاً يخص مواعيد الزيارة في الماضي يختلف كثيراً عن الوقت الحاضر، حيث لا يمكن أن نتوقع أن زائراًيمكن أن يأتي بعد صلاة الفجر، يقول ابن عقيل : "وتجد مواعيدهم وزيارتهم بعد صلاة الفجر ، أو بعد طلوع الشمس ... "(٩٢).

وإذا كان الكثيرون الآن في وقتنا الحاضر لا يذهبون إلى المناسبات العامة ـ نتيجة كثرة المشاغل ـ إلاّ مجاملة، أو خوفاً من غضب الداعي وسخطه، فإن الناس في الماضي على العكس تماماً من ذلك، فابن عقيل يخبرنا أن الناس " يفرحون بالوليمة إذا أوجبت الجفلى عند أحدهم خلال الشهر مرة، ويُرْهفون آذانهم لأنبائها، ويسخط ساخطهم إذا لم يدع"(٩٣).

ومن هنا تكمن أهمية السير الذاتية في رصدها للكثير من الجوانب الاجتماعية التي انقرضت وأصبحت مجرد ذكرى يتداولها الناس فيما بينهم.

ولذلك فإن الحديث عن التحولات الاجتماعية الهائلة التي حدثت خلال السنين الماضية من خلال شاهد عيان يكتسب طابع الوثيقة الحية، والتي تزداد قيمتها بمرور السنين.

وتزداد أهمية تدوين هذه المشاهدات نتيجة التغيُّر السريع في الحياة الاجتماعية الحاضرة وطمسه للكثير والكثير من ملامح الماضي.

ولعل من أطرف الأشياء التي تحدث عنها ابن عقيل في تباريحه زينة المرأة في الماضي في منطقة نجد، وكيف أصبحت الآن تاريخاً يروى ، فالموسرة منهن تستخدم " حلقة في الناصية، وزماماً في الأنف، ومعضداً في اليد، وخلخالاً أو حجالاً له في الرجلين رنين ! "(٩٤).

ويتحدث أبو عبدالرحمن ابن عقيل عن حرص الناس الشديد آنذاك على الجلوس في الصفوف الأولى في المسجد يوم الجمعة، فإذا لم يتمكنوا من التبكير أرسلوا أولادهم ليحجزوا لهم مكاناً مخصوصاً. يقول: "وكنت في صغري مغرماً بسور معيَّنة أرددها قبل صلاة الجمعة، إذ

كان والدي يرسلني في الصباح الباكر ومعي بقشة مصفحـه، أو مروحتـه (مهفة)؛ لأحجز لـه مكانـه فـي الصفـوف الأولـى..." (٩٥). ويرسـم صـوراً متلاحقة لملامح التطور التي طرأت على الحياة الاجتماعية في المملكـة، وبالأخص في وسائل المواصلات، فيقول: "... وصاحبت والدي في معظـم أسفاره علـى الحمـار، والجمـل ، والسـيارة ، والطـائرة؛ وكـان والـداً وصديقـاً في آن واحد "(٩٦).

وقد يبدي ابن عقيل وجهة نظره في تفكير الجيل الماضي الـذي عاصره، كقوله: " لديهم القوة أحياناً ، وليس لديهم الذكـاء أحيانـاً، آيـة ذلك تفصيلهم لبيوتهم"(٩٧).

وقد يُشير إلى بعض السلبيات الاجتماعية دون أن ينتقدها، يقول: "كان من أبناء قريتي من يلبس الثوب وهو من القماش الشفاف المَلْمل فـي الصيف، ثم يشتو فيه بعـد أن غلـظ مجسّه مـن الأوسـاخ !"، ويعلّـل ذلـك تعليلاً غير مقتنع إذ يقول: " ... لأنه ليس في قاموس قريتي خانـة للتـايد أو أبو عنز"(٩٨).

وبإحساسه المرهف يبدي محمد عمر توفيق في "أيـام فـي المستشـفى" امتعاضه واستهجانه لبعض التصرفات السلوكية التي تعتمد على المنفعة، والقائمة على المصالح، والتنكر للزمالة والمعرفة بدافع الغرور والتعالي، فحين قدم بيروت للعلاج رأى في المطار إنسانـاً يعرفه وتخَّيل بسذاجة أنه جاء لاستقباله، وكاد توفيق أن يفتح حقيبته ليمد له كتابـاً يحمله إليه من رجل كبير، لكنه توقف عندما مدَّ يده ليصافحه ثم "انصرف بعد تحية مَيتة لفظها من شفتيه، وعلى وجهه ما يشبه (القرف)!" (٩٩). وبعد فترة جـاء يزوره فـي المستشـفى، وهـو يلتمـس الأعـذار لنفسـه، وكأنـه لا يعـي مـا يقول، وتذكر توفيق الكتاب الذي كاد أن يقدمه إليه في المطار، وقال فـي نفسه: " لابد أنه قد سمع عنه؛ ولذلك جاء لزيارتي "(١٠٠).

وفي مقابل هذا الأنموذج المتلون من البشر، فإن محمـد عمـر توفيـق

يقدم نماذج أخرى قادها الوفاء، واستشعار وجوب زيارة المريض إلى القدوم إليه في المستشفي ومؤانسته وتخفيف مصابه، يقول: "وكانت زيارات بعض الأصدقاء لم تنقطع عني في هذه الأثناء، ومن بعد ظهر يومي الأول في المستشفى ... كنت أشعر بأن قلوبهم معي، وأسعدني ذلك بل وأثلج صدري، وملأ نفسي يقيناً وإيماناً بالجميل والخلق الفاضل"(١٠١). وتغمره الفرحة والامتنان للأصدقاء الذين ما برحوا يترددون عليه، ويصف مشاعرهم بأنها مشاعر كريمة لاترقى إليها شبهات الرياء والمجاملة.

كما تغمره الفرحة المضاعفة لزيارات الذين لا يعرفهم يقول : " كانت زيارة الذين لا أعرفهم تسعدني، وتملأ قلبي بالشكر الصامت، وتغمر أعماقي بالامتنان لمشاعر الإخاء التي تدفع الإنسان لمواساة أخيه الإنسان "(١٠٢). وفي موضوع آخر يُبدي محمد عمر توفيق عدم ارتياحه للنعومة والمزاج الرقيق الذي قد يتحلى به بعض الرجال، فقد طلب منه جار نزيل له في المستشفى أن يُقفل نوافذ غرفته؛ لأنه لا يُطيق الهواء البارد إذا هبَّ في الليل.

وعندما قال له محمد عمر توفيق: ولماذا لا تقفل بابك؟ لم يفهم الجواب على ذلك، " ولكنه فهم معنى" النعناع " في بعض كلماتنا البلدية إذا قيلت وذكر " النعناع " فيها وصفاً لمزاج مد لَّل رقيق ... "(١٠٣). ومع ما كان يشعر به من السعادة وهو يتلقى طاقات الزهور التي ما برح الزوار يأتون بها إليه وتمتلىء بها غرفته، فإنه كان يشعر بالأسى لرصّها في الممرات بعد ذلك ورميها؛ ولذلك فإنه يرى أن الأولى التخلي عن هذه العادة الوافدة إلينا من الغرب وليكن محلها هدية أقل تكلفة، وأعظم جدوى، كـ علبة حلاوة، أو زجاجة عطر، أو كتاب، أو منديل طريف، أو أي شيىء كهذا.

وما أجمله من اقتراح - إضافة إلى ما سبق — حين يقول : "وإذا كان

المقصود هو جدوى المريض، فلماذا لا يؤدى شيء من قبيل الصدقة لوجه الله باسم دفع البلاء عن المريض ؟"[١٠٤].

أما عبد الكريم الجهيمان فيثير قضية اجتماعية مهمة، وهي قضية الطلاق وانعكاساتها الخطيرة على الأطفال، ويصف التمزق الذاتي الذي أحس به عندما طلق والده أمه وهو في سن صغيرة جداً، وكيف أن ذلك الوضع كان يُصيبه بالغيظ والحنق الذي لا حد له، فلم يحظ بعطف الأمومة كاملاً، ولا "بعطف الأبوة كاملاً "[١٠٥].

ويفيض في الحديث عن آثار الطلاق وما نتج عنه من ضياع بالنسبة له، فوالده كان كثير الأسفار لا يكاد يستقر به المقام "، ووالدته انشغلت بزوجها الجديد وفارقته إلى قرية مجاورة، فإذا سأل عنها قيل له: "إنها تزوجت وانتقلت إلى بيت زوجها الجديد "[١٠٦].

ونتيجة حرمانه رعايتها وعطفها وحنانها تفاعلت في مخيلته ظنون عدوانية وأفكار جهنمية ـ كما يصفها ـ ضد هذا الرجل الذي اختطف منه والدته وجعله لا يراها إلاّ لماما[١٠٧].

ولم يقتصر الحقد والغضب الذي نتج عن ذلك على زوج أمه فحسب، بل أمتد إلى أمه نفسها حين تساءل في حيرة : "كيف تفضل رجلاً غريباً على ولدها؟ "[١٠٨].

وحاول التنفيس عن الكبت الذي يشعر به ناراً تلتهب بين جنبيه، فرصد لوالدته في مرتفع في نهاية القرية وهي عائدة إلى زوجها وأخذ يرميها بالحجارة " وهي سائرة في طريقها لا تلتفت، وكأنها لا تحس بهذه الحجارة التي تنهال عليها من كل جانب "[١٠٩].

ولا يفوت الجهيمان أن يوجه نقداً ساخراً لاذعاً لقرار والده بتطليق والدته، فيقول: " ولم يستشيراني؛ لأنهما لو أخذا رأيي لما سمحت بفراقهما، فقد كنت أنا الضحية بهذا الفراق"[١١٠].

وبصفة الجهيمان من كتاب المقالة الاجتماعية المعروفين[١١١]، فإننا

نجده يهتم برصد الظواهر الاجتماعية وتحليلها أحياناً، واستعراضها، فيذكر بعضاً من اهتمامات النساء في الماضي وكيف كن يقضين وقت فراغهن[١١٢] ويصف العادات التي كانت متّبعة قبل نحو ثمانين عاماً في الاحتفاء بتخرج الأطفال في الكتاب[١١٣]، وينقل وصفاً حياً للعبث الطفولي وشقاوة الأطفال، ويسمي أشهر الألعاب التي كانوا يزاولونها عقب الفراغ من الدراسة[١١٤] ويسجل بعضاً من أهازيجهم التي كانوا يرددونها وقتذاك[١١٥]. ويعقد فصلاً طريفاً للحديث عن "صراع الأطفال والحروب بينهم "[١١٦]، ويتساءل: " كلما أمعنت في هذه الحروب بين الأطفال احترت في تعليلها، وهل هي طبيعة مغروسة في نفوس الأطفال منذ ولادتهم ونعومة أظافرهم، أم أنها نشأت من تقليد الصغار للكبار؟"[١١٧].

وهكذا نجد الجهيمان لا يكتفي بعرض الأحداث دونما تعليق، بل نراه يحاول إثارة القارىء وإشراكه ضمنياً في البحث عن المسببات.

ويمتاز عبد الكريم الجهيمان بعين نافذة ناقدة تميل إلى تحليل البيئة والظواهر الاجتماعية وسلوك الناس دونما انفعال وتوتر[١١٨]، ويرى أن "الكاتب المتمكن من صناعته لابد أن يكون معتدلا في أفكاره متفائلاً في مستقبل اجتماعي يعمه الحب والعدل والرخاء ... "[١١٩].

وفي سيرة الدكتور محمد بن سعد بن حسين "من حياتي" رصد للكثير من العادات والتقاليد التي كادت تتلاشى الآن، فمن عادة الناس في تلك الأيام (منتصف القرن الماضي وما بعده) "أن يصنع رب البيت القهوة بنفسه وهو جالس بين ضيوفه، فيُحمّصها، ويسحقها، ثم يغليها، ثم يصفيها. كل ذلك وهم ينظرون "[١٢٠].

ويذكر أن من "عادة أهل نجد أن المسافر أياً كان إذا عاد وكان من أبناء الوجهاء فلا بد أن يدخل بيت كل واحد من أهل البلدة يشرب القهوة والشاي، وربما الطعام عند الأقرباء والخاصة حيث تقام الولائم "[١٢١].

وهذه العادات الحسنة التي تدل على نزعة الإنسان العربي المتجذرة في الكرم بحيث يحرص المضيف على صنع القهوة بنفسه، وهذا الاحتفاء بالعائد من السفر وإكرامه بهذه الصورة التي يصفها الدكتور ابن حسين لم يبق من هاتين العادتين إلاّ ملامح يسيرة وحسب.

ومن هنا تكتسب كتب السير الذاتية أهمية قصوى في تسجيلها ما قَدُم عليه العهد وما يكاد يقدم عليه من عادات وتقاليد.

ولعل من أطرف الجوانب الاجتماعية التي نجدها في "من حياتي" ما يقصه الكاتب من نفور بعض الناس إذ ذاك من دخول المطاعم وإحساسهم بالخجل الشديد إذا ما أضطروا أن يأكلوا فيها، فلنترك للدكتور ابن حسين الفرصة ليقص علينا خبره وبعض زملائه من المكفوفين وقد أخذ منهم الجوع مأخذه، وكانوا في محافظة الطائف بغرض الالتحاق بدار التوحيد، وما منعهم من الدخول إلى المطعم سوى الخجل، ولكنهم بعد تردد تغلبوا نسبياً عليه ودخلوا وكأنهم لصوص أو مطاردون ـ كما يذكر ـ، يقول: "اشتد بنا الجوع وكانت روائح الأطعمة المختلفة تنبعث من المطاعم هنا وهناك، وكان كل واحد منا يحتفظ بشيء من المال ...، فالنقود ليست مشكلة، فلماذا لا نأكل ؟". ويجيب على هذا السؤال قائلاً : "لقد عشنا في الرياض، وكان من العيب أن يأكل أمثالنا في المطاعم، فكيف ندخل في أحد هذه المطاعم دون أن يرانا أحد؟ نحن لا نرى فكيف نعلم أننا لا نرى؟ إنها مشكلة ! "[١٢٢]. ويضيف:... أخيراً تمت المجازفة، ودخلنا أحد المطاعم كأننا لصوص أو مطاردون يريدون الاختفاء فاستقبلنا خادم المطعم بالترحيب فزاد ذلك إشكالنا، فقلنا له في فم واحد : نريد مكاناً منزوياً، فأخذنا إلى زاوية أخفتنا أم لم تخفنا لم نعلم، فقد غطتنا سحابة كثيفة من الخجل ! "[١٢٣].

وفي ظني أن دافع هذا الأمر شيئان : الأول:

أن المجتمعات التقليدية التي تمتاز بالترابط والتراحم والحميميّة لا

تتقبل ضرورات الحياة الحديثة بسهولة.

والآخر: أن البيئة التي قدم منها ابن حسين ورفاقه تجعل إكرام الضيف والعناية به في مقدمة طباعها؛ ولذلك من العيب أن يدخل الغريب مطعماً أو فندقاً، في حين أن الواجب يحتم عليه أن يقصد البيوت ليجد كل ما يحتاجه، فالناس وقتذاك يعيشون في مدن صغيرة يسهل فيها التعرف على الغريب ومن ثم يتسابقون لإكرامه والترحيب به.

وأحسب أن تحفظ الناس في قبول مستلزمات الحياة العصرية شكل من أشكال الصراع بين القديم والجديد.

وقد كان من المعتاد أن أمير البلدة أو من يقوم مقامه يتحمل العبء الأكبر في إيواء الضيوف وإكرامهم، وقد يُضطر أمير البلدة إلى الاستدانة حتى لا يحصل تقصير من جانبه في حق ضيوفه.

وقد ذكر ابن حسين أن والده كان أميراً لبلدة عودة سدير، وكان منزله "مأوى الأضياف والمحتاجين ".[١٢٤]

وربما وصلت حالة أسرته في وقت من الأوقات حد الصفر لهذا السبب.[١٢٥]

وشبيه بما يقرره الدكتور ابن حسين ما يرويه سعد البواردي من أن والده الذي كان أميراً لمنطقة الوشم، وأنه بحكم مسؤوليته الإدارية " كان المقصد للزائرين ومن انقطعت بهم سبل العيش ويحتاجون إلى طعام"[١٢٦].

وحين مات والده "تكشف ما وراء الستار " ـ كما يذكر البواردي ـ، فقد كان مديوناً[١٢٧].

وإذا كان الدكتور ابن حسين قد عُني برصد بعض العادات الاجتماعية الحسنة، كإكرام الضيف والعناية به، فقد ألمح إلى بعض السلبيات الاجتماعية التي مبعثها محدودية التعليم وضيق الأفق، ومن ذلك أنه كان يعاني هو وجيله في وقت سابق من سيطرة المفاهيم المغلوطة التي

يعتنقها بعض أفراد المجتمع، فهذا "حرام، وهذا فسوق، وذاك إلحاد، وكلها أحكام لم تكن تستند إلى أي أساس من الصحة، فالغناء كفر وسماعه والميل إليه، حتى كتب الأدب من دواوين، أو بحوث أو قصص: بعضها فسوق وبعضها إلحاد، ككتب أبي العلاء المعري وطه حسين،ونحوهما .. "[١٢٨].

وقد وصف ابن حسين هذه المغالاة في الأحكام والتجاوز بأنها كانت تأخذ بخناقه دائماً كلما تاقت نفسه إلى أي جديد أو جميل في الحياة[١٢٩].

ولذلك كانت فرحته كبيرة حين التقى في الطائف أواخر العقد السادس من القرن الماضي ببعض أبناء دار التوحيد، فأعجب "بهم وبما يتحلون به من روح مرنة نابذة للتزمت ... "[١٣٠].

ويشترك الدكتور ابن حسين مع عبد العزيز الربيع في تقرير كون التقاليد المرعية لايمكن تجاوزها بسهولة، وأن الانقياد لها في كثير من الأحيان ضرورة، فالربيع اضطر إلى خلع النظارات ـ رغم حاجته إليها ـ؛ لأن التقاليد لم تستسغ لبسها للأطفال، وابن حسين يشير إلى شيء من ذلك ولكنه يعرضه دون نقد قاس ـ كما فعل الربيع ـ[١٣١]، حيث يروي أن أهله دفعوه إلى أن يطلب يد ثلاث :الواحدة بعد الأخرى، فيمضي في الأمر دون أن يشعر بأي ميل إلى واحدة منهن، والسبب أنه لم يكن قادراً على الاعتراض، بل ولا إلى إبداء الرأي حيا ءً من والديه " وانقياداً للتقاليد ... "[١٣٢].

ولكنه ـ ولحسن الحظ ـ ثبت أن بينه وبين كل واحدة منهن عند البحث رضاعة؛ ولذلك استطاع أن يختار لنفسه زوجة المستقبل وعاش معها حياة سعيدة[١٣٣].

وهذا الوضع الذي كان موجود اً قبل أكثر من أربعين عاماً لم يبق منه إلاّ ذكراه، فالأسر في الوقت الحاضر ـ بشكل يكاد يكون عاماً ـ

تسعى إلى وجود توافق بين الزوجين، وأن يختار الشاب بنفسه الفتاة التي يرى أنها تناسبه، كما أن الفتاة أيضاً تقرر قبولها لمن يتقدم لها أو ترفضه دون إرغام لها، ويقتصر دور الوالدين على تقديم النصيحة وحسب.

أما أحمد علي فقد أتيح له أن يزور الرياض في الخمسينيات الهجرية من القرن الماضي فرصد كثيراً مما شاهده من عادات وتقاليد، وقرر ما سبق أن حدثنا عن شيء منه الدكتور ابن حسين، ومنها :

- إذا كان المدعو عزيزاً أو كبيراً في الدرجة قام الداعي بنفسه بعملية عمل القهوة والشاي.

- تقديم القهوة والشاي للحاضرين يكون حسب منزلة الشخصيات، لا بترتيب الجلوس[١٣٤].

- لا توجد في الرياض [مقاه]، ويعد الجلوس فيها لو وجدت غير لائق لرجل محترم ..."، "ولا توجد مطاعم للأكل، وكل من يأتي إلى الرياض من غير أهلها عليه أن يستعد بما يسد به جوعه، أو ينزل ضيفاً على الحكومة أو على أحد أصدقائه"[١٣٥].

وفي "سيرة شعرية " للدكتور غازي القصيبي نقف على انطباعاته عن المجتمعات التي أتيح له أن يعيش فيها: شرقاً وغرباً، وعن الصدى الذي يتركه اللقاء بالمجتمعات الجديدة التي تختلف اختلافاً جذرياً عمّا ألفه في مجتمعه الصغير في البيت، أو في المدرسة، أو حتى في المدينة التي نشأ بها.

فهاهو يصف مجتمع الولايات المتحدة الذي التقى به أثناء الدراسة العالية بأنه شكّل له صدمة حضارية عنيفة، يقول: ليس من السهل على من تعود الحياة في مجتمع شرقي، سواء في مجتمع صغير كالبحرين، أو مجتمع شرقي كبير كالقاهرة أن يواجه الحياة في العالم الجديد بدون شعور خانق بالقلق والتمزق ... إن الحياة في أمريكا بسرعتها وتوترها

وحدتها، لابد أن تتترك بعض الجراح في نفسية الشرقي الذي يلتقي بها لأول مرة ... إن المجتمع هناك مجتمع مختلف جميل مخيف معاً "(١٣٦).

ولم يفته أن يمتدح الجوانب الإيجابيَّة التي رآها في هذا المجتمع الجديد "من انضباط، وحب للعمل، واعتماد على النفس، وتقسيم متقن للوقت "(١٣٧).

ويصرح بأنه من الصعب بمكان التكيّف مع مجتمع كمجتمع الولايات المتحدة دون أن يتخلى عن الجذور التي يحملها في أعماقه، وضرب مثالاً بالحيرة إزاء العلاقة بين الذكور والإناث وبين أفراد العائلة الواحدة، والدهشة من السهولة التي يبدأ بها الحب، والسرعة التي بها يموت(١٣٨).

ولا يمكن أن نوافق القصيبي في أنه لابد من التخلي عن الجذور للتكيّف مع المجتمع الجديد، فهذه انهزامية لا نرضاها لأبنائنا الذين يقصدون البلدان الغربية للتزود بالعلم وخدمة أوطانهم عند العودة،والمساهمة في بناء نهضته وإنمائه. وكان الأجدر بغازي القصيبي أن يدعو المهاجرين إلى البلاد الغربية لأي غرض كان أن يكونوا مؤثرين لا متأثرين، وبخاصة في "الجذور" التي يشير إليها ولابد أنه يقصد ما تعلمه المرء من تربية دينيّة وأخلاق حسنة.

ويبدو أن السنوات الثلاث التي قضاها القصيبي في مجتمع الولايات المتحدة كانت مؤثرة إلى أبعد الحدود، بحيث قضت أن يندمج فيه اندماجاً كاملاً، وبحيث تحتم عليه أن يتأقلم مع مجتمع الوطن لدى عودته وبدء حياته العملية محاضراً بقسم العلوم السياسية ـ جامعة الملك سعود ـ أوائل سنة ١٣٨٥ هـ(١٣٩).

على أن لقاءه بمجتمع لندن أثناء بعثة الدكتوراه بعد ذلك لم يكن يحمل مفاجأة، أو تجربة مثيرة، فقد انتهت مشكلات اللغة، وأصبح مسلحاً بحصيلة لا بأس بها من التجارب،كما أن ارتباطه بالوطن ظل قوياً طيلة

مرحلة الدراسة في بريطانيا[١٤٠].

وعقب توليه الوزارة صادفته ظاهرتان يبدو أنهما متناقضتان، فديوانه " أبيات غزل "، الذي يصرح بأنه كان على خطأ حين أقدم على نشره؛ لأنه يشتمل على مقاطع من قصائد، وليست قصائد كاملة، وكان شبه نكسة بالنسبة للديوان الذي سبقه، اصطبغت الكتابات التي عرضته بالإنصاف ولم تكن مليئة بالمجاملة متضمنة الكثير من التقريظ كما كان يُفترض، ولذلك فالقصيبي يقول: "... وأحمد الله أن كلمة الحق تقال، ولو كانت على حسابي "[١٤١].

وفي مقابل هذه الظاهرة الحسنة نرى القصيبي يكشف بمرارة بعض العيوب الاجتماعية التي ما كان له أن يقف عليها بوضوح لو لم تسند له الوزارة، يقول : "كنت أسمع من قبل بطبيعة الحال عن كلمات مثل: "المصالح"، و"الحسد"، و"الحقد"، و"الغيرة"، ولكني لم ألتق بها كحقائق مرعبة إلاّ في هذه الفترة "[١٤٢].

وفي وزارةالصحة التي يصف تجربته فيها بأنهاقصيرة ومثيرة (١٤٠١ - ١٤٠٤هـ) تعذب خلالها عذاباً نفسياً لم يعرف له مثيلاً من قبل ، فلقد كان يزور المستشفيات بصفة شبه يومية ويعود في كل مرة محملاً بزاد من الدموع والآهات. ولعل أقسى مشهد رآه كان مشهد المصابين بالشلل في حوادث السيارات.

ويروي أن زيارة المرضى في المستشفيات النفسيَّة كانت بدورها من التجارب القاسية المريرة التي كانت كثيراً ماتنتهي به في ليلة من الأرق المتواصل حتى الصباح[١٤٣].

وهذه المشاعر الإنسانية النبيلة التي يبديها غازي القصيبي تجاه الشباب بخاصة تحمل رغبة طموحة في المحافظة على ثروة الوطن الكبيرة "الشباب" وتحمل دعوة للاهتمام بها وتنميتها من خلال التركيز على ضرورة التوعية المروريَّة وغرس حب النظام بين أفراد المجتمع

كافة.

وإذا كان عزيز ضياء قد أفاض في الحديث عن أهوال الحرب العالمية الأولى في سيرته الذاتية "حياتي مع الجوع والحب والحرب" فإن عبد الله بلخير يروي في ذكرياته شيئاً من المآسي الاجتماعية التي تكبَّدها الناس إبان الحرب العالمية الثانية، ويتحدث عن قرب بصفته موظفاً في الديوان الملكي عن اهتمام الملك عبد العزيز - رحمه الله- شخصياً "بقضية التموين وتوفير الغذاء للشعب، فشهد شهادة حق بالروح القيادية والإنسانية التي كان يتمتع بها الملك عبد العزيز في تأمين القوت الشعبي والإشراف بنفسه على توزيعه على المواطنين "(١٤٤) فيقول: "وكان شبح المجاعة يقلق بال الملك ويشغل ذهنه وهو الخبير بما جرى خلال الحرب العالمية الأولى في جميع البلدان العربية، حتى لقد فتك الجوع والفقر والعوز بسورية كلها، وبالأخص لبنان، فمات الكثيرون من الناس..."(١٤٥).

وهكذا نرى تنوع الجوانب والاهتمامات الاجتماعية التي تناولها الأدباء السعوديون في سيرهم، وماذلك إلاّ لالتصاق النواحي الاجتماعية بالإنسان في كل مراحل حياته أكثر من أي شيء آخر.

الهوامش

١) السيد يس ،التحليل الاجتماعي للأدب .القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريـة١٩٧٠م/ [١٣٩٠هـ]، ص١١٩.

٢) وكذلك الجوانب الفكرية، و"ليس غريباً أن تطغى الجوانب الاجتماعية والفكرية، وأن تكون لها الغلبة على سواها؛ لكون حياة المرء قائمة على هذين الجانبين: الجانب الفكري بكل تفرعاته، والجانب الاجتماعي بكل شئونه ". (ورقة مخطوطة أملاها الدكتور محمد بن سعد بن حسين تاريخها ١٤/١٠/١٤١٥هـ).

٣) أحمد السباعي، أيامي . ط١. جدة : مطبوعات تهامة، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ص٣٠.

٤) المصدر السابق ٣١.

٥) المصدرالسابق ٥٧.

٦) كلمة دارجة محرفة عن كلمة "زغرد"، ففي (المعجم الوسيط ص٣٩٤) :" زغردت المرأة: ردّدت صوتها بلسانها في فمها عند الفرح".

٧) أيامي ٢٧.

٨) المصدر السابق ٦١.

٩) أيامي ٥٧،٥٨.

١٠) محمد حسين زيدان، ذكريات العهود الثلاثة، ط١. الرياض: مطابع الفرزدق التجارية، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م ، ص١٣٥.

١١) المصدر السابق ١٣٦.

١٢) عزيز ضياء، حياتي مع الجوع والحب والحرب، ط١. جدة: دارالبلاد للطباعة والنشر (د.ت)، ٢/٢١٦.

١٣) المصدرالسابق ٢/٢١٦.

١٤) المصدرالسابق ٢/٢١٨.

١٥) المصدرالسابق ٢/٢٣٨.

١٦) حياتي مع الجوع والحب والحرب ٢/٢٣٨.

١٧) حمد الجاسر، "من سوانح الذكريات "، المجلة العربية، ع١١٠، ربيع الأول ١٤٠٧هـ، ص٦.

١٨) المرجع السابق ع ١١٥، شعبان ١٤٠٧هـ، ص١٢.

١٩) محمد عبدالحميد مرداد، رحلة العمر، مكة المكرمة: مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي، (د.ت)، ص٩٢-٩٤.و"الزّيماء": قرية بين مكة والطائف (رحلةالعمر١٣).

٢٠) ذكريات العهود الثلاثة ٧٦،٧٧.

٢١) المصدرالسابق ١٥٦.

٢٢) المصدرالسابق١٧٥.

٢٣) عبدالعزيز الربيع، ذكريات طفل وديع .ط٢.المدينة المنورة: نادي المدينة المنورة، ١٤٠٢هـ، ص١٥٢.

٢٤) ذكريات العهود الثلاثة ٢٠٨.

٢٥) ذكريات طفل وديع ٢٨٢.
٢٦) المصدرالسابق ٣٢.
٢٧) ذكريات طفل وديع ٥٤.
٢٨) المصدرالسابق ٦٦.
٢٩) يقول أحمد علي :"ولم تكن المناظر(النظارات) مألوفة لدى الناس ولا يستعملها إلا كبار السن من الرجال والنساء؛ ولذلك لم يكن في مكة كلها بائع نظارات إلا رجلا واحداً تركياً عندمدخل الحرم بباب الدريبة وعلى دكانه لافتة كبيرة فيها (محل بيع المناظر الحجرية):" (ينظر: أحمد علي، ذكريات. ط١. الطائف: نادي الطائف الأدبي،١٣٩٧هـ، ص٢١).
٣٠) ذكريات طفل وديع ٢١٦.
٣١) ذكريات طفل وديع ٢١٧.
٣٢) د.ناصر بن سليمان العمر، البث المباشر.الرياض: دارالوطن للنشر، ط١، ١٤١٢هـ، ص٧٣
٣٣) ذكريات طفل وديع ١٨٦.
٣٤) ذكريات طفل وديع ١٨٧.
٣٥) المصدرالسابق ١٤٨،١٦١،٢٠٩.
٣٦) رحلةالعمر ٤(تقديم الدكتورعبدالله الزيد للكتاب).
٣٧) رحلة العمر٢٩،٣٠. و"البُخْنُق": البرقع الذي يغشي العنق والصدر، ويشد من تحت الحنك، و"النسْع" بكسر النون وتسكين السين ثم العين: سير مضفّر يتخذ من الجلد وغيره كالعنان تحزم به البدو الأمتعة والحصر. (المصدرالسابق ٣٠،٣١).
٣٨) رحلة العمر٩١.
٣٩) المصدرالسابق١٢٣.والخريق : موضع في مكة المكرمة.
٤٠) المصدر السابق ١٣٥.
٤١) المصدرالسابق١٧٧. و"أم الدود" تسمى الآن أم الجود (المصدر السابق ١٧٧).
٤٢) رحلة العمر ١٧٨.
٤٣) رحلة العمر١٨٤.
٤٤) رحلة العمر٢٠٢.
٤٥) رحلة العمر٢٠٢.
٤٦) رحلة العمر٣٠٣.
٤٧) رحلة العمر٢٣٩.
٤٨) المصدرالسابق ٢٥٠،٢٥١.
٤٩) المصدرالسابق٥٠،٥١.
٥٠) حياتي مع الجوع والحب والحرب ١/١١٥.
٥١) المصدر السابق ١/١١٦.
٥٢) المصدر السابق ١/٩٢.
٥٣) المصدر السابق١/٢٦٤.
٥٤) حياتي مع الجوع والحب والحرب ٢/٢٣٥.
٥٥) المصدرالسابق ٢/٢٥١.
٥٦) حياتي مع الجوع ٢/٦٢.

٥٧) حياتي مع الجوع ٢/٢٥٣.

٥٨) حياتي مع الجوع ٢/٣١.والصواب أن يقول : "المربّى"، "بديلاً عن العشاء".

٥٩) حياتي مع الجوع والحب والحرب ٢/٢٢.وهذا شبيه بما يرويه محمد عبد الحميد مرداد عن قسوة بعض الآباء في الماضي وضربهم الأبناء ومنعهم من الحديث بحضرة الضيوف (انظر: رحلة العمر ص ١٧٨).

٦٠) حياتي مع الجوع والحب والحرب ١/٣٥.

٦١) المجلة العربية، ع ١٠٨، المحرم ١٤٠٧هـ، ص١٣.

٦٢) المرجع السابق، ع١٠٩، صفر١٤٠٧هـ، ص٨.

٦٣) المرجع السابق ع١٩٧،جمادى الآخرة١٤١٤هـ،ص٢٠.

٦٤) المرجع السابق ،ع١٥٧،صفر١٤١١هـ،ص٢٣.

٦٥) المرجع السابق، ص٢٣.

٦٦) المجلة العربية ، ع١٦١، جمادى الآخرة ١٤١١هـ، ص ٢٢.

٦٧) المرجع السابق، ع ١٧٨، ذو القعدة ١٤١٢هـ، ص ٢٣.

٦٨) المرجع السابق، ع ١٨٥، جمادى الآخرة ١٤١٣ هـ، ص٢٠.

٦٩) المرجع السابق، ع ١٩٨ ، رجب ١٤١٤ هـ، ص٢١، ٢٢.

٧٠) المجلة العربية، ع ١٥٩، ربيع الآخر ١٤١١ هـ،، ص٤٦.

٧١) المرجع السابق ، ع ١١١، ربيع الآخر ١٤٠٧ هـ، ص٨.

٧٢) المرجع السابق، ع ١٠٥، شوال ١٤٠٦هـ،ص١٤.

٧٣) المرجع السابق، ع ١٠٦، ذوالقعدة ١٤٠٦هـ، ص٦.

٧٤) المرجع السابق ،ع١٠٩، صفر١٤٠٧هـ، ص٩.

٧٥) المجلة العربية، ع ١٧٨، ذوالقعدة ١٤١٢هـ، ص٢٢.

٧٦) المجلة العربية ع ١٤٦، ربيع الأول ١٤١٠هـ ص٢٣.

٧٧) المرجع السابق، ع١٨١، صفر١٤١٣هـ، ص٢١.

٧٨) المجلةالعربية،ع١٣٧،جمادى الآخرة١٤٠٩هـ ص٢٢.

٧٩) المرجع السابق، ع١١٩، ذوالحجة١٤٠٧ هـ، ص٨.

٨٠) المرجع السابق ،ع ١٣٠،ذوالقعدة١٤٠٨هـ،ص٨.

٨١) د. زاهر الألمعي، رحلة الثلاثين عاماً.الرياض: مطابع الفرزدق التجارية، ١٤٠١هـ (؟)، ص٢٢.

٨٢) رحلة الثلاثين عاماً ٢٦.

٨٣) المصدر السابق٢٦.

٨٤) المصدر السابق١٦٢.

٨٥) رحلة الثلاثين عاماً ١٦٢.

٨٦) "عن أبي شريح الخزاعي أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليحسن إلى جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه..". (ينظر:مسلم، صحيح مسلم. استانبول: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع (د.ت)، ١/٦٩).

٨٧) رحلة الثلاثين عاماً ١٠٤.

٨٨) أبو عبد الرحمن ابن عقيل الظاهري، تباريح التباريح .ط١. الرياض: دارالصحوة للنشر

والتوزيع، ١٤١٢هـ ص٤٢. والعُكْنَة : ما انطوى وتثنّى من لحم البطن سمناً، والثَرْب شحم رقيق يغشي الكرش والأمعاء، والجمع ثروب وأثرب. (ينظر: المعجم الوسيط ٩٤،٩٥،٦٢٠).

٨٩) تباريح التباريح ٤٧.

٩٠) المصدر السابق٤٧.

٩١) المصدر السابق٤٧.

٩٢) تباريح التباريح ٥٠.

٩٣) تباريح التباريح ٤٦.

٩٤) المصدرالسابق١١٦.

٩٥) المصدرالسابق١٢٧.

٩٦) تباريح التباريح ٥١. والتفصيل: التصميم.

٩٧) المصدر السابق٤٥.

٩٨) محمد عمر توفيق، أيام في المستشفى.ط١. جدة: مطابع سحر، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م، ص١٩،٢٠.

٩٩) المصدر السابق٣١.

١٠٠) أيام في المستشفى٣٠،٣١.

١٠١) المصدر السابق ٣٨.

١٠٢) المصدر السابق٧١.

١٠٣) أيام في المستشفى٩٢.

١٠٤) عبدالكريم الجهيمان، مذكرات وذكريات من حياتي. الرياض: دارالشبل للنشروالتوزيع والطباعة، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م، ص٢٧.

١٠٥) مذكرات وذكريات من حياتي ٢٧.

١٠٦) المصدر السابق٢٨.

١٠٧) المصدر السابق٢٩.

١٠٨) المصدرالسابق٢٩.

١٠٩) المصدرالسابق٢٧.

١١٠) انظر دراسة محمدالعوين لمقالاته الاجتماعية في كتابه المقالة في الأدب السعودي الحديث ٥٨٩/٢.

١١١) مذكرات وذكريات من حياتي٣٥.

١١٢) المصدر السابق٣٩.

١١٣) المصدر السابق٤١،٤٢.

١١٤) المصدر السابق٤٣.

١١٥) المصدر السابق٥٣ وما بعدها.

١١٦) المصدر السابق ٥٦.

١١٧) المصدر السابق١٦٢، ١٦٣، ١٦٧. وانظر ص ٢٤٠كذلك.

١١٨) ورقة مخطوطة لدي بقلم عبد الكريم الجهيمان تاريخها ٩/١٠/١٤١٥هـ

١١٩) د. محمد بن سعد بن حسين، من حياتي (مخطوط)، ص١٣.

١٢٠) من حياتي ١٥.

١٢١) من حياتي ٣٧.

١٢٢) من حياتي ٣٧.

١٢٣) من حياتي ٥.

١٢٤) من حياتي ٢٢.

١٢٥) سعد البواردي، سيرة ذاتية". مجلة الحرس الوطني، ع ١٤٨، جمادى الآخرة ١٤١٥، ص ٩٦.

١٢٦) المرجع السابق ٩٧.

١٢٧) من حياتي ٣٠.

١٢٨) من حياتي٢٩،٣٠.

١٢٩) المصدر السابق٢٩.

١٣٠) يقول الربيع : "كم لك أيتها التقاليد من ضحايا ومن مخدوعين!". (ذكريات طفل وديع ٢١٧).

١٣١) من حياتي ٧٠.

١٣٢) المصدرالسابق٧٠.

١٣٣) أحمدعلي، ذكريات ١٠٤،١٠٥.وفي الأصل "مقاهي"، والصواب ما أثبت.

١٣٤) ذكريات ١١١.

١٣٥) د.غازي القصيبي، سيرة شعرية. ط٢. جدة: مطبوعات تهامة، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص٦٤.

١٣٦) سيرة شعرية ٦٤.

١٣٧) المصدرالسابق ٦٥.

١٣٨) المصدرالسابق ٦٩.

١٣٩) المصدرالسابق ٨٤.

١٤٠) انظر سيرة شعرية ٩٥، ٩٦.

١٤١) المصدرالسابق ١٠٤.

١٤٢) المصدرالسابق ١٣٦.

١٤٣) محمود ردّاوي، "مدخل الى ذكريات عبدالله بلخير". المسائية، ع٣٤٦١، ١٤١٤/١/٢هـ، ص١٠.

١٤٤) ذكريات عبدالله بلخير ٢٦١.



لسانيات النص

خيرة حمر العين

١ـ لسانيات النص

إن اللسانياتية بطرحها إشكالية العلاقة بين المشار والمشار إليه، أو بين الدال والمدلول، في علاقات اعتباطية، لم تكتف بالاشارة إلى العلاقة بين الأسماء والمسميات، أو بين الأشياء والكلمات، وبالتالي بين الصور والمفهومات. وإنما تحاول اشراك الوعي الابداعي في تحمل هذه العلاقة، لاسيما وأن صلة النص الابداعي بالعالم الخارجي هي في الأصل ذات ارتباط بمشكلة الصلة بين اللغة والعالم.

غير أنه يبدو، أن الدراسات اللغوية الحديثة لم تتجاوز التقسيم اللغوي الذي أثاره دوسوسير لغة/ كلام على اعتبار أن التمييز الأساسي الذي يقيمه بنفست هو تمييز بين "اللغة بوصفها نظاماً اشارياً" و"اللغة بوصفها وسيلة اتصال". وبذلك لم تنهض جل الدراسات التي تلت جهود سوسير إلا على ثنائيات مشابهة كالتمييز بين الوظيفة النقلية للغة، والوظيفة التفاعلية، والدلالية، والتواصلية...

غير أن نظرية النحو التوليدي التي انفرد بها شومسكي استطاعت أن تعمق البحث اللغوي وذلك من خلال تأثره بفلسفة الظاهر والباطن بحيث توصل إلى فرق جوهري بين "ما سماه" القدرة اللغوية competence و"الأداء اللغوي" performance لدى الانسان. الأداء هو طريقة كتابة جملة بسيطة أو مركبة، على مستوى الحديث الجاري... أما المقصود بالقدرة فهو أنه مادام الأداء يتضمن قواعد لم يتلقها الانسان من قبل،

يمكن افتراض أن الانسان يمتلك بفطرته عدة قواعد صورية أولية يثيرها من كمونها ما اكتسبه وتعلمه من قواعد النحو وتركيب الجمل الصحيحة"[١] فاكتساب القدرة اللغوية هو نتاج نظام ما قبلي وهنا تخرج اللغة من حيزها المكتسب لتدخل حيز الابداع. ونحن لا نريد أن نعرض للنظرية التوليدية لما تمتلكه من إمكانات تحليلية لمستويات القول من أصغر وحدة (مفردة) إلى أكبر وحدة (الخطاب) ولكننا نشير فقط إلى أن التطور الحاصل الذي شهدته اللسانيات المعاصرة، يبقى لهذه النظرية فيه باع كبير بخاصة في أثناء تركيزها على القدرة اللغوية الكامنة في الانتاج اللغوي، والفهم، والتلقي، والتأويل وفي هذا الشأن فإن الحدس اللغوي "يؤدي في منظور شومسكي دوراً كشفياً. فهو إما أن يكشف عن الالتباس في بعض الجمل، وأما أن يبين التعادل القائم بينهما"[٢] ومن ثم فإن اللغة لا تغتدي مجرد حامل لمجموع الجمل والمفردات المولدة وإنما تصير محصول تفاعل لغوي في إطار نظام لسانياتي يستمد إجراءاته من مبادىء جمة تستمد معطياتها النظرية من طبيعة اللغة ذاتها.

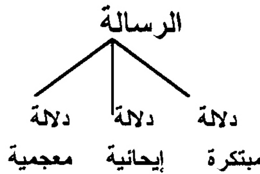
وعلى الرغم من كون النظرية التوليدية لم تكن مجرد تعميمات أو إطراءات غير مؤسسة إلا أنها تظل تمثل إجراء نقدياً يحمل افتراضات منهجية وعلمية متقدمة تدعو إلى مزيد من التأمل العميق، والفحص الدقيق.

وبذلك فإن مصدر السؤال يظل قائماً أمام راهن الحداثة من حيث كونها سؤال الالتباس والفهم، ومحض افتراضات تظل دائماً عرضة للتساؤل والنقد. غير أن ذلك لا يعني أن اللسانيات أخفقت أو أفلحت في تحليل الخطاب بل هي تشكل جانباً نظرياً هاماً، ومشروعاً نقدياً قابلاً للتجريب مفتوحاً على القراءة والتعدد.

لقد اجتهد الوعي الانساني - منذ أن استكشف اللغة بما هي وسيط لادراك العالم الخارجي - في فهم هذه الظاهرة. وإذا كانت جهود

اللسانياتيين الغربيين قد ألحت على فكرة التقابل الثنائي: دال/ مدلول، لغة/ كلام.... إلى غيرها من الثنيائيات، فإن الوعي العربي كان له السبق في بعث هذه الثنائيات التي تعبر عن مستوى فكري ومنهجي، ورؤية معرفية تأملية وكشفية تتجاوز ظاهر الثنائية إلى مستوى عميق من الوعي التفكيكي.

ولم تقتصر الجهود النظرية لدى المتصوفة على النصوص القرآنية وإنما امتدت لتشمل فنون القول الشعري لما فيه من ثراء معنوي وإيحائي يتطلب تصوراً خاصاً لحل شفراته وفهمها واستكشاف تعددها الدلالي، وما تحتمله من تنوع كلام. ولم تقف تلك الجهود عند هذا الحد، ويتعلق الأمر بالدلالة المبتكرة للألفاظ التي انتهى إليها ابن عربي الذي "يقترح للمفردة معنى جديداً لا يدخل ضمن دلالتها الايحائية، وبذلك فهو يدشن ثورة فعلية خطيرة في مجال اللغة والبلاغة"[٣] وهكذا تصبح الرسالة أو الملفوظ يوحي بأكثر من دلالة واحدة ويمكن التمثيل لذلك:



ولعل ذلك ما أفادت به الدراسات النقدية الحديثة التي جاء بها بارت في فهمه للنص على أنه كائن يحيا بوفرة الكنايات. وما أكد عليه ابن عربي قبله من أن اللغة فيض من الاستعارات والمجازات اللامتناهية، وبإمكاننا إعادة تسمية الأشياء بغير أسمائها لأن الأمر متعلق بالتواصل الذي لا يقوم بثبات الدلالة الواحدة للمفردة، وإنما يجعلها تتغير باستمرار.

وهكذا، فإن التحليل اللغوي المعاصر بدوره، لا يكتفي بدلالة المطابقة وهو الأمر الذي أفضى إلى التسليم بوجود مستويين للنص هما مستوى

التعبير (الدوال) ومستوى المحتوى (أو المدلولات) وتلاحم هذين المستويين هو ما يؤلف الاشارة أو مجموعة الاشارات. ومع ذلك، فإن الرسالة التي تتألف طبقاً لهذا الشكل الأولي، يمكن - إذا ما فككت أو وسعت - أن تصير هي نفسها مستوى تعبيرياً جديداً لرسالة ثانية، تكون امتداداً لها، أي بوجيز القول، تصير "اشارة" الرسالة الأولى "دالا" للرسالة الثانية"[٤].

ولا شك في أن أي معرفة نقدية تستدعي استقصاء ممارسة محتوى البنى النصية في ترابطها الداخلي الكلي لصنع الخطاب، ولقد كان النقد ولايزال يسعى لأن يحقق بصماته في هذا المجال، لدرجة أن أي دراسة نقدية - هي الآن - تنكب على الروابط التي تجمع الدال بالمدلول فيما يشكله الدليل اللساني، حتى أصبح هذا التوجه مثار اهتمام جميع الدراسات النقدية المعاصرة.

ومما لا ريب فيه أن وحدة جوهر الدليل اللساني يشكل انعطافاً جديداً في ميدان النقد الحديث، حين تحول النص إلى نظام خاص، له استقلاليته، ودلالته، على الرغم مما يحتويه من مضمون واحد، إلا أن صيغه المعبرة عنه بطرقه المختلفة تجعله متميز الخصائص والاشارات يكون من شأنها أن تنتقل بالنص من سلطة "المعيار" إلى سلطة "القيمة" في ذات النص، بحيث صار يمتلك سلطته بنفسه بما تحتويه قابلية التمعين "la signifiance" في نسجيها الدلالي المحكم.

غير أن هذا الانعطاف وإن شكل مساراً جديداً، وأحدث القطيعة مع مختلف الممارسات النقدية التقليدية، فإنه لم يخل من بعض التساؤلات والتناقضات التي فتحت فوهات على النص والعالم، والمعنى والمرجع، والواقع والأنا، والدلالة والتصور.

وهكذا فقد حاول النقد الجديد الافادة من المنهج اللسانياتي الذي يبحث في التطابق بين الذهن والعالم دون الاكتفاء "بمعاينة خارجية للعلاقة

القائمة بين واقع موضوعي، وسلوك انساني"[٥] غير أن هذا لا يعبر إلا عن التجليات في مظهرها الخارجي، التي تتصورها الذهنية. ومن أجل ذلك دعا بنفست إلى الابتعاد عن كل ما هو ظاهري وعرضي، والبحث في التجليات الباطنية التي تكشف عن جوهر العلائق بين الأشياء والمسميات، أو بين الدوال والمدلولات بوصفها علاقات ضرورية. ومثل هذا الموقف لا يعطل اعتباطية الدليل التي يقوم بها سوسير[*] كونها لا تحمل أي رابط.

طبيعي في الواقع. ولكنه يؤكد اعتباطية العلاقة بين العلامة والمرجع على عكس العلاقة بين الدال والمدلول التي تبقى معللة في نظره وبالمقابل نجد الألسنيين الأسلوبيين لا يحفلون برأي بنفست إذ "يعتبرون أن تعددية المعاني (المدلولات) في علامة واحدة ذات وجه دالي واحد، وهي في أساس الخلق الأدبي، والشعري منه خاصة، والصور البيانية ناتجة عن عملية تحرر الدال من مدلول محدد واحد"[٧] وبذلك يصبح النص علامة تتجاوز الدلالة فيها، المفردة، ويصير الأدب لغة، أو نظاماً لغوياً، يحتضن تعدداً دلالياً لامتناهياً.

وهكذا فقد أحدث المنعطف اللسانياتي تحولاً نقدياً، تمثل بالخصوص في تصور جمالية النص عبارة عن حمولة معرفية تتجدد باستمرار وتكون مصدراً لاستيعاب معان ودلالات متعددة. وقد اختزل بارت R. Barthes[٦] هذا التحول في قوله "ليس الأدب إلا لغة أي أنه نظام من الاشارات: ليست كينونته في محتواه، ولكنه في هذا النظام"[٧] الذي يحيل النص إلى ذاته أي إلى سياقه اللغوي الذي يشكل شبكة علاقاته الداخلية وأنظمته الاشارية، التي تدخل في صميم بنيته التحتية بوصفها عناصر نصية، وبذلك "يرتبط النص من حيث هو لغة مع اللسانيات بعلاقة تصير فيها اللسانيات نفسها لغة دراسة نتحدث بها عن النص كلغة أولى، ولكن هذه العلاقة لا تجعل من نظام النص نظاماً مطابقاً لنظام اللسانياتية لأن

طبيعة العلاقة بينهما تقوم على المجاورة والتشابه لا على التقمص والمطابقة"(٨) ومن شأن هذه العلاقة التوجه، أو السعي إلى اكتشاف المعنى الباطني أو المعنى الرمزي للغة الذي يتماهى مع الرموز التعبيرية في دلالاتها الايحائية من حيث أن النص الأدبي مؤسس من علاقات غيابية وأخرى حضورية. فكما يرى تودوروف "فإن العلاقات الغيابية علاقات معنى وترميز فهذا الدال "يدل" على ذلك المدلول وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما. وذاك الفصل بصور نفسية ما. أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء(٩). يعني أن هناك علاقات دالية ترتبط بالعلامة المادية أو [الدال]، وأخرى علاقات دلالية ترتبط بالعلامة اللامادية [المدلول].

وحتى لا تنصرف الرؤية إلى حدود التقابل والتمايز بين المعاني الحقيقية، والمعاني المتضمنة أوالمشتقة، يستلهم تودوروف التمفصل الدلالي داخل المنظومة النصية، ليميز بين "صيرورة الدلالية (حيث يستدعي الدال المدلول) وصيرورة الترميز حيث يرمز مدلول إلى مدلول ثان. إن الدلالة موجودة في المفردات (في جداول الكلمات) أما الترميز فيعتمل في الملفوظ داخل التركيب"(١٠) ليتحول السؤال النقدي إلى البحث عن كيفيات تشكل النص: كيف ركب؟ وليس مما ركب؟ دون أن يسأل عن اختبارات المعنى التي تركز بالأساس على العلاقات القائمة بين عناصر الجمل في قواعدها الشكلية التي أوجدتها، على الطريقة التي تسمح بخلق انسجام بين عناصر الكلمة في أركانها الأسمية، الفعلية، الحرفية، في تكاملها الوظيفي المؤدي إلى المعنى المراد.

وعلى هذا فإن اللسانيات لا تبحث في مطلق النص من حيث ماهية المعنى أو لامحدوديته، وإنما تبحث في بناء التركيبية. وأن جوهر النص هو في نظام هذه البنيات. ومن ثم كان سؤال المقاربة النقدية ليس سؤالاً عن المعنى وإنما عن كيفيات إضاءته والاستدلال عليه وفق علاقة

متباينة لتحديد المعنى السياقي الذي يؤدي وظيفة الكلمة في مدلولها الاتساعي. وقد تمثلت الدراسات اللسانياتية السياق اللغوي، وتموضعت ضمنه بوصفه سياقاً متماثلاً "homogéne" مع النص المقروء وصار البحث في معرفة النص لا ينفصل عن سياق اللغة التي تموضع فيها. غير أنها لغة باحثة ومستقصية ومتسائلة من خلال إدراكها لنسيج العلاقات بين اللفظ وسياقه اللغوي بغية استخراج متحواه الدلالي أو ما يطلق عليه في الدراسات الألسنية بالمعنى الايمائي(*) الذي يحمله باطن اللفظ.

لم تعد اللغة مجرد أداة للتوصيل في: الارسالية ←— الخطاب ←— التلقي. ولم تنحصر غايتها في هذا المبدأ، بل تجاوزته إلى غاية أسمى هي إعادة الخلق والتشكيل. وقد أسهمت النظرية التوليدية في تطور الدراسات النقدية وتطور مفهوم الخطاب بتحرر مضمونه من الاخبارية والتقريرية. ولم تعد اللغة فيه مجرد أداة وإنما صارت بحثاً معرفياً تتقاطع فيه أنظمة "دلالات" محدودة وأنظمة "مدلولات" لامحدودة من خلال تعدد مستويات النص وأنظمته الاشارية.

إن السيمائية بوصفها ميداناً تخاطبياً مجرداً. لم تستكشف قواعد التحكم التي أرستها التوالدية التحويلية ونعني بذلك القدرة الكامنة "competence" والانجاز الفعلي "performance" كما صاغها شومسكي الذي يقول: "إن امتلاك لغة معينة يعني القدرة على استيعابها وإنتاج اشارة تحمل التفسير الدلالي الذي نريده"(١١) وثمة عوامل لا لغوية تتحكم بهذا الامتلاك. وهذا يعني أن اللسانياتية تحول الواقع لا بفصله عن مسمياته، وإنما بجعله "متصوراً ذهنياً تستدعيه اللغة ليكون دليلاً على ما تتضمنه، دون أن يكون بينها وبين الشيء في ذاته أي رابط من المسميات"(١٢).

والواقع أن قراءة النص من منظور لسانياتي من خلال مكوناته

الدلالية والتركيبية أو ما يصطلح على تسميتها بالقراءة التوليدية التحويلية هي بمثابة مقاربة للمنتوج المعطى في النص بتحويله إلى منتوج آخر محتمل على اعتبار "أن قراءة النص بهذا المفهوم هي قراءة للواقع أيضاً ولكن بطريقة تحويلية يصير الواقع معها لغة تجعل القارىء يحس على أنه أثر يبحث عنه من خلال متغيرات لا تنتهي تنتجها قوانين محدودة وثابتة"(١٣) وحيث كان المسعى اللسانياتي جاداً ومستقصياً، فقد أنتج تصوراته من خلال محاولته إدراك المأزق اللغوي داخل الخطاب الأدبي، إلا أن محاولته هذه ركزت على مبادىء النص، أو متحكماته اللغوية [اللفظية - التركيبية - الدلالية] دون اكتناه متعمق لبناء الباطنية ودلالاته المتعددة والمحتملة وفي ذلك يرى تودوروف أن "المقاربة اللسانياتية تشكو من نقصين: فهي تكتفي من جهة "بالدلالة" وحدها بالمعنى الحصري للكلمة، تاركة جانباً قضايا الايحاء والاستعمال اللعبي للغة واعتماد الاستعارة، وهي من جهة أخرى لا تتجاوز حدود الجملة أبداً. والجملة عندهم هي الوحدة اللسانياتية الأساسية"(١٤) إلا أن ذلك لا ينقص من إرادة اللسانيات النصية أو الأدبية في رد النص إلى سياقه اللغوي أو علة ذاته للكشف عن مكوناته، والمرتبطة أساساً بالقدرة على أمتلاك اللغة واستيعابها، وانتاج محمول رمزي لتفسيرها ومرتبطة أيضاً بحركية تعبيرية تتجاوز هذه اللغة وتستلهم مقدرتها من التجاذب الدلالي بين مختلف مستويات النص.

وقد أشارت اللسانيات المعاصرة إلى أن الانسجام في النصوص ليس معطى قبلياً، ولكن القراءة هي التي تثير فيه انسجامه. فالمنطق اللسانياتي في سعيه إلى العثور عن انسجام النصوص، يركز على استجابة القراء وتأويلاتهم بما تنفرد به النصوص من معطيات بإمكان القارىء أن يعيد تركيبها ذلك أن "محلل الخطاب لا يهدف إلى وضع قواعد صارمة وإنما إلى تتبع مظهر خطابي معين للوقوف على درجة

تكراره، من أجل صياغة إطراده، بمعنى أن هدفه هو الوصول إلى إطرادات وليس إلى قواعد معيارية"[١٥] فليس الغرض من اللسانيات النصية هو التعرف إلى مدى قابلية هذا المنهج للمقاربة النقدية أو عدمه، وإنما الغرض هو النظر إلى هذا المنهج في ضوء الممارسات التطبيقية التي تتعامل مع الوحدات اللغوية ضمن ما تنتجه من دلالات ضمن سياق لغوي معين.

إن الاشكالية التي سعينا إلى الخوض فيها مازالت تدخل ضمن مبحث نقدي شامل يرتبط بالنص، والدلالة، والتواصل، والتلقي وتبقى مثل هذه الطروح النظرية والمعطيات المعرفية تقدم نفسها بوصفها مشروعاً لقراءة أو لمقاربة نقدية لها نظامها الذي تنسجم معه، وتحاول من خلاله معرفة جوهرية بالنص. فهل استطاع النقد العربي الحديث استبطان المدلول الغائب الذي لا يتأتى دون مطارحة الوعي النقدي لسؤالات تتوغل في البنى والانساق وتستخلص بعدها النظري الذي بإمكانه مواكبة فاعلية النص؟

الهوامش

١ ـ ينظر: محمود فهمي زيدان: في فلسفة اللغة، دار النهضة ٥٨٩١، ص ٢٤١، ٣٤١.

٢ ـ منذر عياشي: النظرية التوليدية ومناهج البحث عند شومسكي (مقال) الفكر العربي المعاصر، ع ٤٠/١٩٨٦، ص ٣٤.

٣ ـ ينظر: المرجع السابق، ص ٩٢.

٤ ـ ينظر: اللغة والخطاب الأدبي، مجموعة من الباحثين، تر: سعيد الغانمي، ص ٥٥.

٥ ـ اميل بنفست: طبيعة الدليل اللساني، تر: سعيد بن كراد/ العرب والفكر العالمي ع ٥/ ٨٩/ ص ١١٩.

(*) ـ لسانيات سوسير هي أول محاولة لتأسيس منهج نظري يقوم بالأساس على الثنائيات الضدية لغة/ كلام، علامة/ مرجع، دال/ مدلول. ويرى ان مادة الألسنية هي العلامة أو الدليل، وليس المرجع الذي يشير إليه. ويرى أيضاً أن العلامة لا تربط بين اسم وشيء، بل هي انصهار صورة سمعية أو صوتية [الدال] وصورة ذهنية أو مفهوم [المدلول]، وقد أسقط النظام الألسني على مختلف النظم الحياتية. وفي حقل النقد الأدبي الحديث ينظر إلى النص كنظام مرجعه في ذاته[التراكيب، المفردات، الصور، الإيقاعات...] وعلاقاتها.

٦ ـ جورج دورليان: بحثاً عن وجهي سوسير: الفكر العربي المعاصر، ع ٣٠ ـ ٣١ سنة ١٩٨٤، ص ١٢٤.

٧ ـ ينظر: منذر العياشي: الخطاب الأدبي ولسانيات النص/ مجلة المعرفة، ع ٢٠٠ ـ ٢٠١/ سنة ١٩٨٧، ص ١٣.

٨ ـ ينظر: المرجع نفسه، ص ٩.

٩ ـ تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار طوبقال ـ المغرب ١٩٨٧. ص ١، ص ٣١.

١٠ ـ تودوروف: الشعرية، ص ٣٣.

(*) ـ لعل ابن جني هو أول من أثار التفرقة بين تصريح اللفظ وإيمائه، وذلك في باب الرد على من ادعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني والذي اعتبره من أشرف فصول العربية مستشهداً في ذلك بأبيات منكراً عنها المعني الخارجي كما جاء في قوله:... (أطراف الأحاديث) وحيا خفيا ورمزاً حلواً، ألا ترى أنه يريد بأطرافها إلى ما يتعاطاه المحبون.... أ/ ٢٢٠ الخصائص.

١١ ـ ينظر: فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، ص ٥٠.

١٢ ـ د. منذر العياشي: الخطاب الأدبي ولسانيات النص، ص ٢٥.

١٣ ـ المرجع نفسه، ص ٢١.

١٤ـ تودوروف: الشعرية، ص ٣٣.

١٥ ـ محمد خطابي: لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص ٤٩.



زحف البنيات اللغوية الغربية على التراكيب اللغوية العربية

بوجمعة جمي

لا أود أن أتيه في سراديب الخلاف القائم بين من ينادي بالمحافظة على التراث في اللغة العربية، مع تطوير وإغناء ما يقبل التحول والإغناء، وبين من يدعو إلى الارتماء في أحضان أساليب لغات أخرى كالفرنسية والإنجليزية، والاستخفاف بالركائز الثابتة في تراكيب اللغة العربية وأساليبها، ولا أريد أن أسرد كل الأخطاء التي تسربت إلى بنيتها اللفظية والتركيبية؛ تحت غطاء التيسير والتطوير المستمد من الصياغة اللفظية والأسلوبية لتلك اللغات الأجنبية، والتي تعوّد القالب الذي يصاغ فيه الخطاب العربي على تقبُّلها، دون اكتراث حتى الغيورين عليها بالتشويه الذى سيمسخ أصالتها؛ فيجف ماء بلاغة تراكيبها، وعمق دلالتها، وجمال أساليبها.

ذلك أن الفريق الثاني مصر على تداول تلك الأخطاء في الخطاب العربي تحت مظلة إغناء المعجم اللّغوي العربي بصيغ وأساليب غَرْبية تمَّ بناؤها بألفاظ عربية كيفما اتّفق، وبمسوّغ ترديدهم للقولة المشهورة "خطأ مشهور خير من صواب مهجور". وأخوف ما أخاف على لغتنا ـ إذا استفحل أمر مسوّغات الأخطاء اللغوية والنحوية والأسلوبية ـ أن تنقلب الآية فيمتزج الصواب بالخطإ؛ ثم تجتثّ جذور أصالة اللغة العربية، وتلك هي الطامّة، لأنني أعتقد أنَّ مسايرة اللغة العربية للتطور البشري السريع والمخيف تقتضي الأحتكاك بلغات أخرى، والاقتباس منها اقتباسا مشروطاً بحدود يضمن الوقوفُ عندها المحافظةَ على أصالة اللغة العربية، ومقوّمات كيانها، فضلا عن كوني أرجح أن القولة لا يقصد بها هدْم القواعد الثابتة في اللغة العربية، وإنما الإشارة إلى تداول صيغ

لفظية أو تركيبية منسوبة إلى بعض القبائل العربية التي تختلف جزئيات من لغتها مع لغة قريش الفصيحة، أو بعض الشواذ التي لا تخلو منها اللغات الأخرى.

إن من يكن الحب للغة العربية يتحتم عليه أن يدافع عن مقوّماتها في خضمّ هذا الزحف الإعلامي الجارف، ويدعو إلى البحث عن أسلوب ناجع لتطويرها تطويراً لا يقوّض أعمدتها الثابتة، ولا يشوهها تشويها يجعلها تفقدُ شخصيتها الأصلية، وينادي بجعل قوالبها المتنوعة وسيلة لتبليغ كل متكلم باللغة العربية ما يقتضيه التواصل، ويفيد أهلها الذين وهنت قواهم؛ فكيف بهم إذا قُوّضت أركان لغتهم؟!

وحتى لا ينعت تصوري هذا بغلبة الطابع النظري والعمومي عليه، أشير إلى ظاهرة أسلوبية لفتت انتباهي في التراكيب العربية الحديثة على الرّغم من كونها لا تدخل في دائرة الأخطاء المتداولة؛ إنها ظاهرة تهميش " المفعول المطلق " في بناء الجملة العربية التي يقتضي سياق الحال فيها ذكره، حيث تمَّ طرْده من قِبل ألفاظ أخرى قامت مقامه دون أن توفَّق في التعبير عن دلالته العميقة؛ ومن هذه الألفاظ: " بشكل " أو "بصورة " أو " بصفة "... فشاع قولهم ــ مثلاً ــ : " تطورت التكنولوجيابشكل خطير" و" تصرَّف الرجل بصورة طبيعة " وناقش المحاضر الموضوع بصفة مقْنعة ".

أعتقد أنه كان " يحسن بهم أن يقولوا: " تطورت التكنولوجيا تطوُّرا خطيرا " و"تصرَّف الرجل تصرُّفاً طبيعياً " و" ناقش المحاضر الموضوع نقاشا مُقنعا" أو " مناقشة مُقنعة ". وهي البنية التركيبية التي نجد نموذجا لها في قوله تعالى: " وتَفقَّد ألطَّيْرَ فقَالَ مَالِي لاَ أرَى ألْهُدْهُدَ أمْ كَانَ مِنَ الغَائِبِينَ لأُعَذِبَنَّه عَذاباً شَدِيداً "(١).

ومَرد هذا الاستحسان إلى أنّ التعبير بلفظة المفعول المطلق " التطوّر" ذو دلالة أعمق؛ لأن جوهر التطورّ بكامله هو الذي وُصف بالخطر، وليس شكله فقط، كما أن التصرُّف نفسه هو الطبيعي، لا صورته فحسب

التي تُطلق على شكله الخارجي، إذ للجوهر الذي يمثله المصدر أو اسم المصدر في اللغة العربية شكلُه وصورتُه وصفتُه. هذا بالإضافة إلى ما قاله النحاة في وظيفة "المفعول المطلق".

ومن الصيغ التركيبية التي درج بعض المتكلمين باللغة العربية على توظيفها في عملية التواصل قولهم: "سوف لن..." وهو أسلوب لا يعدو أن يكون ترجمة حرفية للعبارة الإنجليزية: " SHALL NOT " التي لا يستسيغها من يدرك أن " لن " في اللغة العربية تنفي المستقبل نفياً تاماً. دون حاجة إلى الاستعانة بلفظة " سوف " التي تعتبر فعلاً مساعداً دالاً على الاستقبال في اللغة الإنجليزية.

ومن الأساليب الغريبة عن الأسلوب العربي السليم تركيباً ودلالة قولهم مثلا: " بعد شكره للحاضرين، شَرَعَ المحاضر في تحليل موضوعه ". ذلك أنَّ خُلَّصَ العرب يوجزون تراكيبهم بإحلال الضمير محل اللفظة المشار إليها إذا سبق ذكرها، لأن ذكر المجهول قبل المعلوم يوقع الأسلوب العربي في غموض بسبب القطيعة بين الضمير الواقع في صدارة الكلام، وبين اللفظة التي يعود عليها. والتي تأخرت في البنية الترتيبية لمكونات الجملة، حيث ينصرف ذهن الفاحص لهذا التركيب اللغوي إلى اعتبار الشاكر للحاضرين شخصاً آخر، وليس المحاضر نفسه. ولعلَّ تلك البنية التركيبية الدخيلة على الأسلوب العربي، ترجمة حرفية لتركيب لغوي فرنسي.

وشبيهه ـ من حيث مخالفتِه لبنية التركيب اللغوي العربي ذي الدلالة العميقة ـ قولهم: " فلان يشتغل كرئيس لمؤسسة تجارية " فَمَن استساغ استعمال هذا التركيب في التواصل باللغة العربية يكون قد نسي أو تجاهل أن " الكاف " في هذه الجملة العربية تفيد التشبيه الذي أوضح ابن رشيق حدَّه في قوله:

" التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة، أو جهات

كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إيَّاه، ألا ترى أن قولهم: " خدٌّ كالورْد " إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ماسوى ذلك من صُفرة وسطه وخضرة كمائمه، وكذلك قولهم: " فلان كالبحر، وكاللَّيث " إنما يريدون كالبحر سماحة وعلماً، وكالليث شجاعة وقرماً، وليس يريدون ملوحة البحر وزعوقته[٢]، ولا شَتامة الليث وزهومته[٣]؛ فوقوع التشبيه إنما هو أبدا ً على الأعراض لاعلى الجواهر"[٤] وعلى ضوء دلالة الأسلوب التشبيهي في لغتنا العربية يكون من الإنصاف اعتبار تلك البنية التركيبية دخيلة عليها؛ لأن نعت الرجل بشبهه كرئيس المؤسسة التجارية ـ في حين هو نفسه بجوهره وكل صفاته رئيسها ـ يجرّد التركيب الدخيل من معناه ودلالته العميقة.

ليس هدفي من هذه الإشارات الموجزة تتبع السقطات اللفظية والتركيبية التي انتَزعَت من بعض الأساليب العربية ـ المتداولة في قناة التواصل باللسان العربى ـ معناها، ودلالتها العميقة، وبلاغتها، بل حتي جمالها الصوتي والفنيٍ، وإنما القصد هو إثارة ظاهرة خطورة زحف صيغ لفظية وتركيبية نبتت في بيئة لغوية غرْبية، على الأسلوب العَرَبي الأصيل الذي لا تعوزه القدرة على أن يكون قالَبا لصياغة جميع الأفكار؛ ضمن السياق اللغوي العربي السليم، والذي يمكن إغناؤه وتطويره بصيغ لفظية وتركيبية متنوعة دون اللجوء إلى تقويض الثوابت في لغتنا العربية.

الهوامش

(١) ـ سورة النمل؛ الآيتان : ٢٠ ـ ٢١

(٢) ـ زغوقة : ماء زعاق : مرٌّ أُجاج.

(٣) ـ زهومة: رائحة نتنة تصدر من لحم سمين منتن.

(٤) ـ العمدة ٢٨٦/١ تحقيق محمد محي الدين، دار الجيل، الطبعة ٤ سنة ١٩٧٢.

